Rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia

Bianco e Nero
Trimestrale
L. 8.000 (...)

I nuovi scrittori italiani e il cinema
Allen, Bellocchio, Herzog, Luchetti, Pakula, Spielberg, Von Trotta, Zagarrio - I film dell'Africa Nera
Casiraghi: il Chaplin *di Robinson*
Lizzani su Sperduti nel buio

N. II

1988

RIVISTA DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

direttore responsabile
Giovanni Grazzini, presidente del C.S.C.

vice direttore
Enrico Rossetti, vice presidente del C.S.C.

comitato di direzione
Filippo Maria De Sanctis
Giovanni Grazzini
Enrico Rossetti
Mario Verdone

collaboratore editoriale
Luigi Panichelli

copertina
progetto grafico di
Franco Maria Ricci

fotocomposizione
Linotipia Velox s.r.l. - Roma

stampa
Tipolitografia G. Canale & C. S.p.A. - Torino

Bianco e Nero
periodico trimestrale
a. XLIX, n. 2 - aprile/giugno 1988
registrazione del Trib. di Roma
n. 975 del 17 giugno 1949

direzione e redazione
C.S.C. - via Tuscolana 1524 - 00173 Roma
tel. 06/746941

direttore generale del C.S.C.: Alberto Estrafallaces

pubblicità
Sipra - via Bertola 34 - 10122 Torino
tel. 011/57531

abbonamento a 4 numeri
Italia L. 30.000, estero L. 55.000
pagamento a mezzo c/c postale n. 26960104 intestato a
NUOVA ERI - EDIZIONI RAI
via Arsenale 41 - 10121 Torino

In copertina: Cartolina pubblicitaria di *Touki Bouki* (1973) di Djibril Diop-Mambety.

SOMMARIO

Semiotica e analisi testuale dei film

Roger Odin

L'analisi testuale dei film è oggi una pratica corrente, se non comune, nel campo degli studi cinematografici: una pratica attestata da molte pubblicazioni e da ricerche universitarie spesso non pubblicate (tesi di dottorato, tesi di laurea, ecc.) — a tal punto che oggi non sarebbe più possibile per un solo ricercatore recensirle e presentarle tutte, come avevamo tentato di fare nel 1977 (Odin, 1977) — una pratica talvolta anche «un po' ripetitiva» (Vernet, 1985b: 81), specialmente all'interno dell'istituzione pedagogica ove essa si è a poco a poco imposta come esercizio quasi obbligato di ogni insegnamento di cinema. L'analisi testuale dei film è giunta così ad apparire come una sorta di spazio omogeneo con uno statuto e una specificità propri, un «genere», quasi una «sottodisciplina» (Bellour, 1979: 9) all'interno della teoria del cinema.
Questa generalizzazione-istituzionalizzazione non è però senza rischi, e per tre ragioni: perché banalizzando l'analisi testuale, porta a non cogliere per intero quanto questa pratica aveva di innovativo al momento in cui essa si è costituita, e di tutto ciò che vi è ancora, ai giorni nostri, di fondamentalmente positivo e produttivo in questo modo di avvicinare i film; perché unificando sotto un'unica denominazione un vasto insieme di ricerche, tende a mascherare l'estrema diversità degli approcci, dei metodi e delle opzioni teoriche che costituisce in realtà la ricchezza di questo spazio; infine, ed è questa senza dubbio la colpa più grave, perché conferendo all'analisi testuale uno statuto di evidenza, rischia di far dimenticare tutte le difficoltà, tutte le contraddizioni, e anche le parole, con le quali essa viene a contatto. Ma cominciamo dall'inizio.
L'analisi testuale dei film fa la sua apparizione negli anni 1967-70[1] sulla stessa linea della rottura prodotta dalla semiologia nella

[1] Il 1967 è l'anno di prima pubblicazione di *L'analyse syntagmatique de la bande-images d'"Adieu Philippine"* di Ch. Metz (in collaborazione con Michèle Lacoste), «Image et son», n. 201, gennaio 1967. È a partire dal 1970 che le analisi testuali del film hanno iniziato a proliferare.

riflessione sul cinema. Essa si iscrive, più in generale, in un movimento (che va molto oltre il cinema e la stessa semiologia) che ha lo scopo di promuovere un approccio scientifico ai prodotti culturali (miti, letteratura, pittura, ecc.), grazie a una mobilitazione sistematica di tutte le risorse delle scienze umane.

1. Analisi filmiche, analisi testuali dei film

L'analisi testuale è un sotto-insieme dell'analisi filmica, la quale a sua volta non è altro che una parte dell'insieme dei discorsi tenuti sui film: dichiarazioni rese da registi o da attori, articoli con funzione informativa o promozionale, brevi notizie critiche dei quotidiani o delle riviste non specializzate, e così via. L'analisi filmica, in quanto studio *attento, approfondito e sviluppato* di un film (di un frammento o di un insieme di film), esisteva prima dell'analisi testuale — anche se era più rara di quanto non lo sia oggi — e continua a esistere ai giorni nostri sotto forme diverse dall'analisi testuale; citiamo, a titolo di esempio, l'esame dettagliato di un frammento di film effettuato da parte del suo realizzatore (il più celebre, notevole per la precisione, sorprendente in rapporto all'epoca e probabilmente il primo esempio di questo tipo — siamo nel 1934 — è senza dubbio l'analisi delle 14 inquadrature del film *La corazzata Potëmkin* fatta da S.M. Ejzenštejn; ugualmente, alcuni passi di *Il cinema secondo Hitchcock* di F. Truffaut propongono analisi di questo tipo); citiamo inoltre la presentazione minuziosa di un film nel quadro di una monografia dedicata a un autore o nel quadro di un'opera di estetica più generale (ad esempio, il lavoro di Jean Mitry su Chaplin o su Ejzenštejn; quello di Ph. Parrain su Dreyer); le schede analitiche in uso nei cineclub (ad esempio, quelle riunite in *Regards neufs sur le cinéma* da «Peuple et Culture», o quelle di «Langage Total») o per uso pedagogico (le schede dell'Idhec); gli studi critici estesi e precisi di A. Bazin, Rohmer, Truffaut nei «Cahiers du cinéma», più recentemente le schede di M.Cl. Ropars su «Esprit», (riunite nel volume *L'écran de la mémoire*) o, attualmente, quelle di Serge Daney su «Libération» (riunite in *Ciné-Journal*), e così via.
È in rapporto a queste produzioni analitiche di qualità che conviene situare, per ben misurarne l'apporto, l'analisi testuale dei film. Puntualizziamo rapidamente ciò che ci sembra costituire la specificità di questa nuova pratica.

Un approccio descrittivo (vs normativo)

L'analisi testuale ha ereditato dalla semiologia, che l'aveva ricevuto a sua volta dalla linguistica (in opposizione per questo con le

grammatiche tradizionali), il rifiuto di una attitudine normativa-valutativa; in questo l'analisi testuale si oppone al tipo di approccio di altre forme di analisi filmiche il cui primo obiettivo è quello di promuovere *una certa* concezione del cinema. Che si tratti — nel caso delle analisi effettuate dagli autori stessi — di difendere le loro opere (ed è l'obiettivo di Ejzenštejn nella sua analisi di un frammento della *Corazzata Potëmkin*) o che si tratti — nel caso dei critici — di far partecipare il lettore all'amore per un film, per un autore o per un tipo di film (i «Cahiers du cinéma» e la *politique des auteurs*, A. Bazin e il cinema "impuro", M.Cl. Ropars e il cinema "letterario"), gli analisti tradizionali hanno in comune una certa tendenza al proselitismo: di qui deriva il loro tono spesso categorico, le loro prese di posizione spesso perentorie; di qui derivano anche i regolamenti di conti, le polemiche, le denunce, le esclusioni.
Certo, alcune analisi (le migliori, quelle che abbiamo citato) testimoniano una serenità maggiore di quanta non ne lasci trasparire questo quadro un po' caricaturale, ma esse restano comunque «costruzioni garantiste» perché, seguendo la fortunata formula di Metz, anche le più rigorose non operano altro che «la realizzazione di un gusto» (1975: 8). Di fatto, con l'analisi tradizionale del film non si esce dalla cinefilia, anche se si tratta di una cinefilia più o meno teorizzata; non si esce inoltre dall'istituzione cinematografica, della quale queste analisi costituiscono altrettanti supporti: esse contribuiscono infatti a far girare la macchina cinema alimentando il desiderio di vedere i film. L'analisi testuale, invece, rompe bruscamente con gli obiettivi dell'istituzione cinematografica; parlando a partire da un'altra istituzione, l'istituzione universitaria (o para-universitaria), essa non riguarda la promozione di questo o quel tipo di cinema; in posizione di esteriorità rispetto al suo oggetto di studio, essa può più facilmente (ma anche più difficilmente, perché il desiderio di film non è estraneo all'analista) attenersi a una certa "neutralità" descrittiva di fronte alle sollecitazioni dei film stessi.

Una descrizione dettagliata ed esatta

R. Bellour vi insiste con forza quando afferma che «un po' più di precisione che in passato» ha contraddistinto, «storicamente reperibile, l'apporto della semiologia in quanto tale» (1979: 21) all'analisi dei film. E aggiunge, altrove, in nota: in passato, «regnava da solo il discorso dell'errore... come discorso di verità» (ivi: 12 nota 4)[2]. Ed è vero che nelle migliori analisi filmiche tradizionali (quelle

[2] La citazione, che in questa forma risulta forse un po' critica, viene dalla introduzione al volume *L'analyse du film*. Nel passo specifico si discutono questioni

che non si contentano semplicemente di sorvolare il film, quelle che non si attengono soltanto al reperimento dei temi, delle figure di sceneggiatura o di racconto, in breve quelle che mirano a una precisione descrittiva) abbondano gli errori fattuali (tanto più, d'altronde, quanto l'analista cerca di tenersi il più vicino possibile al "lavoro" del film).
Di fatto però è materialmente impossibile descrivere il film nel corso della sua proiezione. In questo senso «si crea una demarcazione», «a seconda che si decida o meno di fermare lo scorrere del film» e di «fare dell'arresto sull'immagine la condizione del proprio discorso» (R. Bellour, 1979:10). L'arresto sull'immagine appare così come una delle operazioni fondatrici dell'analisi testuale dei film. Non sarebbe esatto affermare che non persistono errori nell'analisi testuale del film, ma ormai esiste un'esigenza, riconosciuta, di essere il più possibile precisi ed esatti, un'esigenza che va di pari passo con la coscienza piena del fatto che vi è una difficoltà reale a raggiungere questo obiettivo. Tutte le analisi testuali si caratterizzano così per una attenzione quasi ossessiva al dettaglio «il più fine possibile» (Aumont, 1979: 92) e per «una fedeltà un po' maniacale al testo» (Sorlin, Ropars, 1976:10): descrizione inquadratura per inquadratura, esame dei parametri plastici, sonori, ecc.

Un approccio esplicativo (vs interpretativo)

Gli analisti tradizionali cercano di svelare la "verità" del film, di rivelare la "realtà" dell'opera così come è stata concepita dal suo autore. Il loro approccio è *interpretativo*. Gli analisti testuali sono invece coscienti che la "verità" di un film, sempre che esista, sarà sempre inaccessibile, anche per il suo autore («Questa analisi non "possiede" in nessun caso la verità...», Willemen, 1974: 66). Il fatto è che non esiste il testo in sé: «non esiste che una lettura testuale, dove la materialità delle opere considerate limiterà l'estensione senza condizionarne a priori l'orientamento: essa procede da una opzione definibile in teoria e confrontabile con altre opzioni» (M.Cl. Ropars, 1981:122). «Il sistema testuale è costruito dall'analista» (T. Kuntzel, 1975a:182); non è nient'altro che una «logica», «un principio di intelligibilità» (Metz, 1971: 57). In questo senso, la nozione di *testo* si oppone alla nozione di *opera: «testo* mette in crisi ciò che

---

di metodo nell'analisi del film. «Il discorso storico, critico, teorico, punteggiato di intuizioni notevoli, non cessa altresì, dal momento che si tratta di film, di essere punteggiato di errori. Essi derivano più o meno tutti dalla sopravvalutazione della memoria alla sottovalutazione (... del fatto) che il film non cessa di dire altre cose rispetto a quelle si crede esso dica» (p. 12, *n.d.t.*).

nella nozione di *opera* perpetua l'impressionismo del lettore o l'espressionismo di un autore» (Ropars, 1981: 14).
Di colpo, gli obiettivi cambiano: l'accento dell'analisi è posto sui *principi di funzionamento* del film considerato, sulle operazioni, sui processi che regolano la produzione di senso e di affetti più che sui risultati di questa produzione, più che sul solo prodotto. «Il funzionamento può essere subito messo in rilievo: l'obiettivo non è (...) di fornire una descrizione esaustiva del significato del film ma di indicare il suo movimento, la logica della sua produzione» (Heath, 1975: 7-8). «Non è il miraggio del significato che interessa l'analisi filmica, ma il generarsi, a partire da questo, del testo filmico» (T. Kuntzel, 1975a:183). L'approccio diviene *esplicativo*.
Ogni analisi testuale possiede in tal modo, al di là dell'approccio propriamente testuale (che consiste nel far progredire la comprensione del testo considerato) una certa dimensione teorica. L'analisi testuale raggiunge così, *a suo modo*, l'analisi semiologica del linguaggio cinematografico. Conviene insistere su questo "a suo modo"; ricordiamo che, in effetti, per Ch. Metz, «lo studio dei sistemi singolari è ben distinto da quello del linguaggio cinematografico» (1971: 54): lo studio del linguaggio cinematografico è lo studio dei "codici" che funzionano in tutti i film (esso ha per oggetto il cinema), mentre le analisi testuali hanno per oggetto il film, i sistemi testuali singolari. Tuttavia, nella misura in cui l'analisi testuale non cerca soltanto di descrivere il testo filmico ma di smontarne il meccanismo di funzionamento, è ben chiaro che non può dispensarsi dal porre problemi di portata più generale; si può d'altronde affermare, più radicalmente, che ogni analisi testuale possiede un approccio teorico, poiché essa è via via una autentica «attività di conoscenza». D. Chateau non ha dunque torto nel considerarla come «un momento *necessario* dello studio semiologico» (1980: 67).

Un approccio sistematico e autoriflessivo

Anche se le migliori analisi tradizionali manifestavano già la preoccupazione di partire da un principio organizzatore, si può dire che solamente con le analisi testuali si afferma la volontà di mettere in opera una metodologia forte. Con l'analisi testuale, i problemi di metodo passano davvero al primo posto tra le preoccupazioni degli analisti. Tutti sottolineano la necessità imperativa di esplicitare il più chiaramente possibile i presupposti teorici che presiedono all'osservazione, alla descrizione e all'analisi stessa. Si procede così a giustificare le scelta di un oggetto di studio («Perché questi due film?» si interroga Michel Marie prima di intraprendere la comparazione tra *Hôtel du Nord* e *Souvenirs d'en France* - 1980a:

165), anche se è per riconoscere che esso è in gran parte definito da «ciò che si spera di ottenere dall'analisi» (Aumont, 1979: 93); si giustifica inoltre la delimitazione del frammento o del corpus, anche se è per dire che in fin dei conti essa deriva sempre, poco o molto, da una certa «arbitrarietà» (si prenda ad esempio quel che afferma R. Bellour a proposito della sua analisi di un segmento di *The Birds* - 1979: 81: «Il nostro taglio, che ha una sua giustificazione, possiede allo stesso modo la propria arbitrarietà»; notiamo inoltre che, allo stesso modo, gli autori di *Générique des années 30* riconoscono «dopotutto» che il loro découpage cronologico «non va da sé» - Lagny, Ropars, Sorlin, 1986: 10).
Dichiarazioni talvolta fortemente debitrici del principio di pertinenza adottato; definizioni precise degli obiettivi perseguiti: da esse derivano gli incipit caratteristici delle analisi testuali: «L'analisi di questa sequenza di *The Birds* ha lo scopo di mostrare...» (Bellour, 1979: 82), «L'analisi ha due scopi determinanti: in primo luogo cerca...» (S. Heath, 1975: 7), «Si tratta per noi di spiegare come il film *Une partie de campagne...*» (Odin, 1980: 199), «Questo breve studio vuole stabilire...» (N. Browne, 1975: 202), «Il breve esame che dedichiamo al film *Zelig* tende a mostrare...» (Ghislotti, 1985: 61), «Dato il progetto che è qui il mio: proseguire, a proposito di questo inizio di *La règle du jeu*, una riflessione...» (Aumont, 1980: 9), ecc.
Ma c'è di più. Non contenti di far funzionare un metodo e di esplicitarlo, gli analisti testuali non cessano di interrogarlo. «Partiamo da un'opera cinematografica e da un metodo per sottometterli alla prova dell'alterità» dichiarano esplicitamente J.P. Dumont e J. Monod nell'introduzione alla loro analisi di *2001, Odissea nello spazio* (1970: 12). Allo stesso modo, gli autori di *Muriel* si propongono una doppia prospettiva: «mettere alla prova un metodo, valutare una significazione» (Baiblé, Marie, Ropars, 1974: 7). S.Heath è ancora più chiaro: «[lo scopo è] di prendere in esame e successivamente di elaborare alcuni dei problemi che stanno intorno alla "analisi del film" (la lettura di film), e di introdurre e discutere provvisoriamente uno o due concetti teorici utilizzabili nella soluzione di alcuni problemi» (1975: 7). Quanto a R. Bellour egli non esita a porre come «imperativo categorico dell'analisi filmica» il fatto di «precisare sempre al massimo gli effetti di virtualità che ogni testo è in grado di assumere in rapporto alla realtà del suo oggetto» (1980: 27).
Di fatto, è probabilmente questo il tratto essenziale dell'attitudine intellettuale che caratterizza l'analista testuale dei film, ciò che maggiormente lo avvicina a quell'ideale di scientificità che cerca di raggiungere e che consiste nella capacità di *autovalutazione*, di autocritica. In questo senso, l'analisi testuale diviene pienamente

una ricerca, ed è questo il termine migliore, molto ben calibrato, per definirla (gli autori di *Muriel* non si sono affatto sbagliati nel porre alla loro analisi il sottotitolo: "storia di una ricerca").
Così definita, anche se la descrizione che ne abbiamo dato risulta per certi aspetti un po' "mitica" (si tratta di una sorta di costruzione "ideale", e non si è certi di poter trovare un'analisi testuale che rispetti punto per punto questo "modello"), è chiaro che l'analisi testuale è «qualcosa di veramente *altro*» rispetto all'analisi filmica tradizionale (R. Bellour, 1980: 14; sottolineatura nostra); senza dubbio non è un'esagerazione parlare a tal proposito di una *rottura epistemologica*. Tuttavia, si avrebbe torto a credere che l'adesione ai grandi principi che abbiamo enumerato conduca alla costruzione di un campo omogeneo.

2. Sotto l'analisi testuale: le analisi testuali

La denominazione di "analisi testuale" ricopre di fatto ricerche di incredibile diversità; nell'introdurre le analisi raccolte nei due volumi sul cinema americano (*Le cinéma américain. Analyses de films*, Flammarion, 1980), R. Bellour sottolinea infatti la «diversità di approccio» dei venticinque studi che compongono l'insieme; alcune analisi d'altronde chiariscono esplicitamente questa diversità iscrivendo il dibattito teorico nella loro stessa presentazione (*Muriel* si presenta in tal senso come un'analisi a più voci e a più vie) o proponendo differenti letture di uno stesso testo (l'analisi di *Ottobre* comporta due letture: quella di P. Sorlin che accorda priorità alla denotazione, e quella di M.Cl. Ropars che privilegia il «funzionamento del discorso» e le «trasformazioni che esso compie per via delle sue contraddizioni interne» (1976:14).

Degli approcci molteplici

Se è vero, come abbiamo affermato, che ogni analisi testuale articola un approccio testuale e un approccio teorico, il dosaggio tra queste due componenti varia però considerevolmente da un'analisi all'altra. «Il testo non può essere pretesto» proclama con forza A. Gardies all'inizio del suo studio su *L'homme qui ment* di A. Robbe-Grillet: ciò che conta è rendere conto del suo «carattere specifico» (1980: 7). Questo non gli impedisce di proporre molteplici riflessioni di portata teorica sul funzionamento del racconto filmico; il suo libro d'altronde si intitola *Approche du récit filmique*. Inversamente e non meno nettamente, in *Le texte divisé*, M.Cl. Ropars afferma, dopo un minuzioso esame (di più di settanta pagine) di *India Song* di M. Duras, esame che costituisce un

modello di analisi testuale, che il suo «obiettivo non è quello di studiare il film in se stesso» ma di condurre a termine una riflessione «risolutamente teorica» (p. 128). «Il progetto sarebbe quello di rivelare il modo di intervento del cinema nella questione della scrittura, e di delimitarlo seguendo tali prospettive, l'analisi testuale del film può portare un contributo alla semiotica della scrittura...» (pp. 19-20).
Vediamo di chiarire questi differenti modi di considerare il rapporto con la teoria e il rapporto con il testo.

Il rapporto con il testo

Da un certo punto di vista si può dire che esistono tanti approcci testuali quante sono le analisi; innumerevoli sono, in effetti, le domande che gli analisti testuali pongono ai testi. Tuttavia, semplificando molto, si possono distinguere tre grandi tendenze:

a) L'analisi come studio del funzionamento stilistico e/o estetico del testo.
Si tratta senza dubbio di uno dei primi motori dell'analisi testuale: storicamente e statisticamente. Già nel 1966 R. Bellour pubblica un articolo intitolato *Per una stilistica del film*, dove espone in maniera programmatica la sua concezione dell'analisi testuale dei film. Ancora, e in modo significativo, è questa la prospettiva che Ch. Metz rivendica per giustificare sul versante testuale la sua analisi, di approccio principalmente teorico, condotta esaminando la costruzione sintagmatica del film *Adieu Philippine*: «Una tavola di presenze e assenze [dei tipi di costruzioni sintagmatiche] stabilita avendo come oggetto un film particolare può fornire indicazioni sullo stile di quel film» (1968: 178). Allo stesso modo è un approccio simile quello che anima per intero il lavoro di A. Gardies sul film di Alain Robbe-Grillet — mettere in evidenza una «retorica singolare» (1980: 201) — e, parzialmente, quello degli autori dell'analisi di *Muriel*. Più recentemente, le ricerche si sono orientate verso lo studio stilistico di larghi insiemi di film storicamente definiti: è il caso del tentativo di D. Bordwell, J. Staiger e K. Thompson che punta a fissare lo stile hollywoodiano classico come "norma" a partire dalla quale diviene possibile caratterizzare altri stili di film (Godard, Mizoguchi).
Più in generale, si può dire che la maggior parte delle analisi testuali hanno una dimensione estetica nella misura in cui da una parte prendono in esame l'insieme del lavoro visivo e sonoro del film considerato — in tal senso l'analisi testuale del film può essere vista come un contributo alla «storia *della* rappresentazione» (che conviene, d'altronde, ben distinguere dalla storia delle rappresenta-

zioni) (Aumont, 1980:12) — mentre, d'altra parte, esse cercano di rendere conto del modo in cui il film agisce affettivamente ed emozionalmente sul suo spettatore: per procurargli «una sorta di piacere sensoriale» attraverso un lavoro sull'«immagine come materia» (Aumont, 1980); per assegnargli un posto e un ruolo attraverso un lavoro retorico (N. Browne, 1985) ed enunciativo (F. Casetti, 1986) regolati; per farlo «entrare nella propria finzione» (Odin, 1980); per farlo «vibrare», «muovere» al ritmo degli avvenimenti raccontati (Kuntzel, 1975; Dayan, 1983; Odin, 1987b); in breve, per interpellare il suo desiderio seguendo un processo di programmazione più o meno stretto e costrittivo (Bellour, 1979; Rodowick, 1980).

b) L'analisi come studio del funzionamento ideologico del testo.
Una delle più celebri analisi in questa prospettiva è incontestabilmente quella di *Young Mister Lincoln*, condotta dall'équipe dei «Cahiers du cinéma» (1970). Si tratta probabilmente della prima analisi che ha per oggetto l'ideologia, considerata non tanto al livello dei contenuti veicolati dalla sceneggiatura, quanto piuttosto al livello dell'implicito, prodotto dal lavoro del testo stesso. Allo stesso modo è l'implicito che hanno di mira M. Ferro (quando si sforza di far apparire la «costruzione non visibile» di *Ciapaiev*) — *Cinema e storia*, 1977 — e P. Sorlin (quando mostra, a partire dall'analisi di un insieme di film italiani come «il cinema permette di distinguere il visibile dal non visibile e, per questa via, di riconoscere i limiti ideologici della percezione di una certa epoca») — *Sociologia del cinema*, 1977.
Preoccupazioni analoghe si ritrovano nelle analisi di *Ottobre* fatte da M. Lagny, M. Cl. Ropars e P. Sorlin — *Octobre. Ecriture et idéologie*, 1976; *La révolution figurée*, 1979 — ma in questo caso si insiste sulla scrittura come istanza *produttrice* di rappresentazione: «studiare il modo in cui il tempo viene *prodotto dal testo*» per tentare di percepire i «postulati che fondano, nel 1927 e in Urss, uno sguardo sull'avvenimento» (1979: 27), mettere in evidenza «la storia *costruita dal testo*» (p. 95). *Générique des années 30*, degli stessi autori, è ancora più netto su questo punto: «Né parallela né dipendente, la serie filmica chiarirà maggiormente la serie storica quanto meno la rifletterà. Lasceremo dunque fluttuare gli echi dello sciopero e della guerra, senza astenerci dal definire i riferimenti implicati dal film, ma cercando di *fare emergere da questi film le rappresentazioni* alle quali si appoggiano i timori e le certezze del periodo» (p. 8).

c) L'analisi del film come contributo alla «logica e alla storia delle rappresentazioni» (Bellour, 1979: 21).

È essenzialmente R. Bellour che conviene citare in questo caso; tanto nelle analisi condotte personalmente quanto in quelle ove riunisce studi di origine diversa per costituire i due volumi di *Le cinéma américain*, la sua ambizione consiste nell'operare «la descrizione di un modello culturale», «la valutazione singolare di un regime simbolico» (1979: 25): quello sotteso dal «cinema classico americano» (considerato attraverso un insieme di film presumibilmente in grado di «rappresentarlo idealmente» e più generalmente «dalla maggior parte dei film occidentali». Viene messa così in evidenza una grande «configurazione», «fondata sulla relazione di raddoppiamento narcisistico tra uomo e donna che regola, a partire dalla fine del XVIII secolo e lungo tutto il XIX dal quale siamo appena usciti, le relazioni di desiderio dei due sessi» (1979: 22).

Il rapporto con la teoria

Le relazioni tra analisi testuali e teoria non sono meno diversificate degli approcci propriamente testuali; anche in questo caso esse sono raggruppabili in grandi tendenze:

a) L'analisi come applicazione, verifica o illustrazione della teoria. L'analisi testuale è talvolta considerata come un modo per verificare ipotesi teoriche. È il caso dello "Studio sintagmatico del film *Adieu Philippine* di J. Rozier" fatta da Ch. Metz (1968) che ha come scopo la verifica della validità del modello precedentemente esposto ("la grande sintagmatica della colonna visiva") attraverso la sua «applicazione alla colonna visiva di un film intero» (p. 177). Allo stesso modo, l'analisi delle gag in *La capra* di B. Keaton fatta da B. Lindemann è una sorta di dimostrazione di quanto è possibile fare con gli strumenti concettuali («sememi», «testo», «Px», «Pan»...) proposti da Walter A. Koch in *Varia semiotica* (1971).
Molto spesso, la presentazione avviene in due tempi: 1) esposizione della teoria, 2) analisi che mostra l'interesse di tale opzione teorica. Il lavoro di M. Cl. Ropars, *Le texte divisé*, è caratteristico di questa attitudine: solo dopo più di settanta pagine di esposizione teorica intervengono le analisi (l'inizio di *La règle du jeu*, di *M*, di *Diamants de la nuit*, di *India Song*). L'analisi di *Ivan il Terribile* fatta da Ch. Thompson funziona sullo stesso modello (presentazione dell'approccio «neoformalista» e messa in opera di questo approccio sul film), così come la maggior parte dell'opera di G. Bettetini (1972, 1979, 1984).

b) L'analisi come approfondimento della teoria.
Un gran numero di analisi fornisce l'occasione di approfondire le nostre conoscenze su certi aspetti del funzionamento linguistico dei

film: il problema della costruzione dello spazio (Baiblé, Marie, Ropars, *Muriel*, cap. IV; S. Heath, "Narrative Space" in *Questions of Cinema*, a partire da un estratto di *Il sospetto* di Hitchcock e di *Death by Hanging* di Oshima; E. Rohmer, *L'organizzazione dello spazio nel Faust di Murnau*), della strutturazione della colonna sonora (*Muriel*, cap. III) e dei suoi diversi modi di funzionamento (A. Insdorf, 1980; M. Marie, 1980b; N. Browne, 1980; M.Cl. Ropars, 1980; M. Chion, 1982 e 1985), del lavoro della figurazione e della rappresentazione (Aumont, 1980), il gioco dei dialoghi (M. Marie, F. Vanoye, 1983), delle modalità enunciative (F. Casetti, 1986), e così via; non si finirebbe di enumerare tutti gli apporti dell'analisi testuale alla comprensione dei diversi livelli di funzionamento dei film.
Alcune analisi giungono perfino a proporre una nuova strutturazione in livelli: è così che R. Bellour mostra, a proposito di *Gigi*, la necessità, per render conto dello sviluppo sintagmatico del film, di prendere in esame non soltanto il livello segmentale previsto dalla grande sintagmatica di Metz, ma due ulteriori livelli: il livello macro-segmentale (i sovrasegmenti) che corrisponde in qualche misura a «unità di sceneggiatura» e il livello micro-segmentale (i sotto-segmenti) che sistematizza «il gioco di eco multiple che struttura e vincola parte per parte la risoluzione progressiva del sistema testuale» (1979: 256).

c) L'analisi come messa in causa della teoria.
Un passo in avanti ulteriore, nella relazione teoria-analisi testuali, viene compiuto con le analisi che mirano a rinnovare più o meno radicalmente la teoria. Così è per i lavori di D. Chateau, A. Gardies e F. Jost sui film di A. Robbe-Grillet. Lavorando su film che non si conformano al modello del cinema dominante (cioè film «dis-narrativi», «parametrici»), essi giungono a provare che esiste la necessità di cercare «nuovi strumenti adatti alla descrizione» di tali produzioni (Chateau, Jost, 1979: 279).
Di fronte a questo tipo di film, i dati della teoria semiologica classica appaiono, in effetti, «come provvisori, suscettibili di essere modificati, se necessario anche fuorviati dall'attività analitica» (Gardies, 1980: 8). In un articolo dal titolo significativo, *La semiologia del cinema rimessa in causa dall'analisi testuale?*, F. Jost è ancora più netto: «Analisi di quel tipo sono un'incitazione a riesaminare i metodi della semiologia attuale» (p. 51). «A strutturazioni inedite, nuova riflessione», a «*Nuovo cinema, nuova semiologia*»; è questo, riconoscibile, il titolo del lavoro di D. Chateau e F. Jost (1979). L'ordine dei termini ha la sua importanza: è il testo che funziona effettivamente da promotore, e anche da modello, della teoria: «[il nostro studio] mirava (...) ad estendere la proie-

zione concettuale della sua opera [l'opera di A. Robbe-Grillet] sul piano dove, forse, la si attendeva meno: quello della semiologia del cinema» (p. 276). «Dalle analisi testuali scaturiranno nuove problematiche» (p. 10).

d) L'analisi-teoria
In questa prospettiva, esiste una tale adeguazione tra l'oggetto dell'analisi (cioè il testo) e l'oggetto della riflessione teorica che essi tendono puramente e semplicemente a confondersi, al punto che diventa quasi impossibile separare l'aspetto testuale dall'aspetto teorico. Uno degli esempi più notevoli di questo approccio è incontestabilmente la lunga analisi consacrata da R. Bellour a *North by Northwest*. Mostrando come nel film «la rima generalizzata... fa sentire, come per una vibrazione continua, il destino di Edipo e della castrazione fino nella più piccola operazione testuale» e come «la forza che produce il racconto... non cessa con un solo movimento di aprirlo e di chiuderlo», R. Bellour produce *nello stesso tempo* un'analisi assolutamente specifica del film di Hitchcock e una nozione teorica valida per tutti i film classici di finzione: «il bloccaggio simbolico», nozione che peraltro viene a caratterizzarsi in maniera precisa solo all'interno dell'analisi stessa. Seguendo un percorso simile, R. Odin ha tentato di porre le nozioni di «messa in fase» e di «déphasage»[3] (1983, 1987). Sembrerebbe che un numero sempre maggiore di proposte teoriche s'effettuino oggi su questa modalità (O. Bächler; N. Labidi; M. Vernet: 1983, 1985a e c, 1986).

Opzioni teoriche e metodi estremamente diversificati

Nelle analisi testuali si ritrova l'eco, perfino l'influenza diretta, di tutti i grandi movimenti di pensiero che hanno animato lo spazio intellettuale di questi ultimi vent'anni. Al centro della riflessione sta la nozione di testo, della quale seguiremo ora i principali mutamenti. Si possono classificare, in modo indubbiamente un po' schematico, gli analisti di film entro due grandi assi: da una parte vi sono quelli che credono al sistema e quelli che non vi credono; dall'altra parte, quelli che rifiutano di uscire dal testo e quelli che hanno l'ambizione di render conto della relazione che si istituisce tra testo, spettatore, società.

---

[3] La traduzione italiana della nozione essendo problematica, si preferisce mantenerne la dizione originale (*n.d.t.*).

a) Per il sistema, contro il sistema.
L'apparizione dell'analisi testuale (filmica o non filmica) è strettamente legata allo sviluppo dello strutturalismo. Invitando gli analisti a tener conto dei *soli sistemi di opposizioni interne* (sistemi che costituiscono, secondo Lévi-Strauss, le «condizioni formali» di ogni messaggio dotato di significato), lo strutturalismo ha creato le condizioni di un *ritorno al testo in quanto tale* al di là del biografismo, dello storicismo e del soggettivismo che dominavano precedentemente gli studi sulle produzioni culturali.
È a questa corrente di pensiero, nella sua versione jakobsoniana, che si collega una delle prime analisi testuali filmiche esistenti: l'analisi di una sequenza di *Gli uccelli*, fatta da R. Bellour; la sua dichiarazione d'intenti non lascia dubbi su questa filiazione dallo strutturalismo linguistico: «L'analisi di questa sequenza di *Gli uccelli* ha lo scopo di mostrare su un esempio concreto come, nella successione del racconto per immagini, il senso nasca dalla doppia costrizione della ripetizione e della variazione, gerarchizzata secondo la progressione della simmetria e della dissimmetria» (1979: 82) — l'analisi in questione risale al 1969). Pienamente "lévi-straussiana" è invece l'analisi di *2001: odissea nello spazio* di S. Kubrick condotta da J. P. Dumont e da J. Monod: gli autori, essi stessi etnologi, ritengono che il film funzioni come un mito (una nuova versione del mito dell'origine degli astri) e «crei esso stesso il suo proprio sistema di intelligibilità» (1970: 10).
È allo stesso modo la nozione di sistema che è al centro dei lavori teorici di Ch. Metz (da *Semiologia del cinema* fino a *Linguaggio e cinema*) come di quelli di U. Eco (*La struttura assente*). Ch. Metz distingue due tipi di sistemi: quelli che valgono per più testi: i *codici*, e quelli che riguardano un solo testo: i *sistemi singolari* (1971: 57). Il linguaggio cinematografico viene così descritto come una combinatoria di quel sistema che sono i codici, e i testi filmici come il luogo ove si manifesta questa combinatoria sotto forma di un sistema singolare.
In seguito, un gran numero di analisi testuali prenderanno questa ipotesi teorica come punto di partenza, generando per questa via due modi principali di procedere. Nel primo caso il testo viene affrontato codice per codice, e i codici risultano «altrettanti strati da esplorare»; questi studi di codici, nel loro insieme, vengono riorganizzati in un sistema di fasci che convergono soltanto al termine dell'analisi (cfr. l'analisi dell'ultima sequenza di *Guardiani del faro* di Grémillon condotta da R. Odin: "Semiologia e analisi del film [lettura di codici]"; 1972). Nel secondo caso il testo viene considerato come il prodotto di una combinatoria di codici (cfr. l'analisi di un segmento di *Il grande sonno* condotta da R. Bellour: «il testo del segmento si costituisce sotto l'azione combinata di sei

codici...», 1975: 126). L'analisi di *Muriel* (Baiblé, Marie, Ropars) combina questi due approcci, facendo seguire all'analisi codice per codice (i capitoli III e IV sui codici della colonna sonora e dello spazio) analisi sequenziali che mettono successivamente in evidenza il processo di elaborazione del senso in rapporto ai differenti codici.

Comunque sia, la maggior parte degli analisti è d'accordo nel riconoscere «l'impossibilità di condurre fino in fondo l'analisi del film attraverso quella dei suoi livelli separati» (*Muriel:* 270); il fatto è che «l'attività propria del sistema filmico consiste nel modificare», nel «trasformare», nello «spostare», perfino nel «distruggere» i «codici che integra» (Metz, 1971); «i codici generali» si aboliscono «nella loro combinazione particolare» (Ropars, 1976: 30). Esiste dunque una dinamica propria del testo, ma questa dinamica resta circoscritta entro i confini del sistema testuale; il testo filmico deriva «da un insieme di decisioni complesse, destinate da una parte ad assicurare la coerenza interna dell'opera, dall'altra parte a controllare la produzione dei suoi effetti di senso» (Gardies, 1983: 184).

È proprio questa idea di sistema come fattore di *coerenza* che respingono coloro che non credono al sistema, o che non vi credono più. L'evoluzione compiuta da Ch. Metz al riguardo è significativa. In *Il significante immaginario* egli si spiega molto precisamente: «Non credo più che ogni film abbia un sistema testuale (...) e neppure, anche se ne avevo previsto la possibilità (*Linguaggio e cinema*, VI. 4), a diversi sistemi testuali ben distinti e in numero fisso (...)». «[Il testo] ha uno spessore indefinito», è «questa perpetua possibilità di una strutturazione più fine, o ancora meno apparente, del raggruppamento degli elementi secondo un'altra configurazione, del sorgere di nuove spinte alla significazione» (1975: 21).

Il fatto è che la semiologia ha incontrato la psicanalisi, e le conseguenze che ne derivano per l'analisi testuale sono innumerevoli: «l'analisi non cerca più di proporre una organizzazione d'insieme, di delimitare un principio di unificazione ultimo, ma di porre il lavoro, il processo del film (...). Affrontare il film sulla base dell'idea di codice significa circoscriverlo in termini di struttura, di coerenza (...). Coglierlo nella sua operatività significa rinviarlo ai termini di un'etonomia...» (Heath, 1980: 250). È ormai il *lavoro del sogno* definito da Freud che serve da modello allo studio del «lavoro del film» (Th. Kuntzel, 1972, 1975; Dayan, 1983: 13).

D'improvviso la metodologia cambia radicalmente e sotto molteplici profili: rifiuto dell'approccio strettamente disciplinare («prelevare, mettere in contatto, superare la barriera che separa le "discipline", intorbidire, fuorviare, mescolare», Kuntzel, 1975: 183);

arbitrarietà assunta dal découpage sintagmatico in «lessìe» (Kuntzel; Aumont, 1979); volontà di fare apparire «sotto il prodotto finito, le tracce dell'attività alla quale quest'ultimo deve la propria genesi» (Kuntzel, 1975: 13); presa in esame dei dettagli «insignificanti» (Kuntzel, 1973: 100), dei «messaggi parassiti» che vengono a zebrare la superficie, quasi fossero «graffiti» (Dayan, 1983 — cfr. il titolo del suo lavoro: *Western Graffiti*; si tratta di una analisi di *Ombre rosse* di J. Ford); rifiuto di una lettura organizzatrice: «Partito preso: non tentare di legare in un sistema i frammenti prelevati e messi in relazione: puntare solamente all'ammiccamento del testo sotto il testo»; «Taglio netto dell'analisi: non riorganizzare in un quadro ciò che è stato tolto dal continuum, non trovare punti di fuga secondo i quali disporre le linee precedenti. Indicare solamente quale trama fantasmatica sorregge il tessuto testuale, come la codificazione idealista dello sguardo, la secondarizzazione della sequenza (la sua stretta simmetria, ad esempio) riarticolano un materiale inconscio» (Kuntzel, 1975: 182, 96).
Si riconosce insomma in questi casi il tipo di lettura utilizzato da R. Barthes in *S/Z* e il suo obiettivo, ben riassunto da Th. Kuntzel in «Communications», n. 23: «trovare un metodo sufficientemente labile per rendere conto» del testo, «la fluidità, il movimento, la mescolanza, la specificità del processo di significazione» (p. 183).
Più radicale ancora è la decostruzione del testo operata da M. Cl. Ropars in *Le texte divisé*. In questo caso è Derrida, e la sua concezione della scrittura come «antimodello della significazione», a fare da filo conduttore delle analisi proposte. Senza negare l'esistenza in ogni testo di una tensione a «rappresentare, nominare, assicurare la propria presa sul mondo esterno» (sebbene esistano testi che si prestano meno di altri a questo gioco: in particolare *India Song* analizzato alla fine del lavoro), M.Cl. Ropars insiste sull'importanza di un altro desiderio che mira a «liberare l'energia derivante, figurale e non figurativa», a precipitare le immagini, i suoni e i segni «in una radicale e reciproca esteriorità» (pp. 202-203).
In questa prospettiva l'analista, cosciente di essere costantemente «minacciato» da un ritorno della «sistematicità» (p. 9), direzionerà tutti i suoi sforzi — si tratta in questo caso di una scelta teorica che egli si impegna via via a mantenere — su «il movimento-negativo insistente — infiltrazione, disseminazione o esplosione — che svia il testo dal senso ricercato» (p. 105). L'essenziale consiste nel «lasciare alla negazione tutta la sua attività», di «non risolvere mai il conflitto» (p. 105) e di rinviare «ciascun processo di significazione a un movimento differenziale i cui termini non sono assegnabili né fissabili» (p. 18). Sono questi i principi di fondo che animano le differenti analisi di *Le texte divisé* (li si ritroverà ugualmente in un

articolo del 1982: *L'insistance graphique dans l'écriture du film: "A bout de souffle" ou l'alphabet erratique* in «Littérature», n. 46).
Un caso particolare dotato di speciale interesse è costituito dalla posizione di R. Bellour; ci sembra in effetti di poter affermare che R. Bellour *allo stesso tempo* creda e non creda all'analisi in termini di sistema, o più esattamente che egli creda al «sistematico» (nel senso che Barthes dava a questo termine) ma non al «sistema». Questa curiosa posizione deriva direttamente dall'oggetto sul quale egli lavora: il cinema americano e più generalmente il film di finzione classico. Tutto il funzionamento di questi film consiste nel produrre l'illusione, «il miraggio che fa credere alla pressione di un sistema unitario, assumendo dall'alto in basso come da una parte all'altra una gerarchizzazione organica del testo filmico», ma tutto il lavoro dell'analista consiste al contrario nel mostrare che non vi è, nemmeno «nel testo più sistematico, un sistema se non perché esistono dei sistemi, una pluralità, una infinità di sistemi» (pp. 242-243) che fanno percepire «a tutti i livelli, micro-macro-elementari, del contenuto e dell'espressione, l'insistenza di un ordine determinato da un insieme di operazioni formali, allo stesso tempo singolari e generali (...) sorrette da opzioni figurative, narrative, rappresentative». Il sistema testuale è dunque «sempre *virtuale*», «ma non è per questo meno definibile, e in maniera rigorosa» (p. 24).

b) Il testo e il suo esterno.
«Questione per lungo tempo messa tra parentesi dall'analisi strutturale», il problema dell'«esterno» del testo si ripresenta «con forza da qualche anno, sotto le forme più diverse» (Aumont, 1980:10).
Di fatto, questa iscrizione è avvenuta essenzialmente attraverso lo *spettatore*. D. Dayan pone con chiarezza la questione: «In quale misura si può passare da un tipo di analisi orientata verso il testo del film a un tipo di analisi orientata verso il suo spettatore?» (1983).
La psicanalisi ha giocato certamente un ruolo capitale nella presa di coscienza della necessità di uscire da un approccio strettamente immanente al testo per interrogarsi sul modo in cui il «lavoro del film» interviene sulle «radici pulsionali del voler vedere» dello spettatore (Kuntzel, 1975: 189), sul modo in cui l'economia libidica del soggetto spettatore funziona in rapporto alla logica del testo (Rodowick, 1980), sui rapporti «dispositivo / inconscio / spettatore» (Browne, 1981), narratore, personaggio, spettatore (Willemen, 1974; Vernet, 1983, 1985a, c, 1986). «In tal modo si trova definito un soggetto di desiderio, compiutamente storico» (Bellour, 1979: 22): il desiderio della finzione, vero motore del cinema classico. Allo stesso modo la psicanalisi è all'origine della corrente femminista che si è sviluppata negli Stati Uniti, specialmente intorno alla

rivista «Camera Oscura», e che ha prodotto un certo numero di analisi di film tese a esemplificare la differenza esistente tra lettura maschile e lettura femminile (qualche esempio si trova in *Re-Vision, Essais in Feminine Criticism*).
L'evoluzione recente della linguistica ha giocato un ruolo importante in questa presa in esame dello spettatore-lettore. Nelle analisi testuali si ritrovano le tre grandi fasi di questa evoluzione: approcci in termini di teoria dell'enunciazione, in termini di atti linguistici, in termini pragmatici.
Il primo approccio è pienamente illustrato dalle analisi di F. Casetti in *Dentro lo sguardo*: il sottotitolo ne annuncia immediatamente l'angolatura: "Il film e il suo spettatore". Il libro si costruisce sullo sviluppo di tre grandi metafore: l'idea che il film segnali in qualche modo la *presenza* di colui al quale si indirizza; l'idea che gli assegni un *posto*; e l'idea che gli faccia compiere un *percorso*, un tragitto. La riflessione è condotta attraverso un gran numero di analisi di sequenze che sono altrettante occasioni per porre problemi teorici più generali: lo sguardo in macchina (*Riso amaro, The King of Marvin Gardens, The Great Train Robbery, Vent d'est*), l'inquadratura soggettiva (*Fury, El*), la *mise en abyme* (*Citizen Kane*), la voce off (*Cronaca di un amore*), il flashback (*Stage Fright*), ecc. Così considerato, lo spettatore appare come un'*interfaccia*: quando si manifesta nell'enunciato attraverso tracce esplicite, è legato alle strutture testuali del film che ne regolano la costruzione e il funzionamento; quando è rivolto verso l'esterno ("tu"), è una virtualità in cerca di un "corpo" suscettibile di servirgli da supporto. Su presupposti analoghi si fondano le analisi di E. Dagrada (cfr. *Spellbound*, 1985, *The Wrong Man* e *The Nutty Professor*, 1986).
Il libro che D. Dayan ha dedicato a *Ombre rosse* è, a nostra conoscenza, il solo tentativo di mobilitare in modo sistematico la teoria degli atti linguistici al servizio dell'analisi testuale di un film. Ponendosi come obiettivo il reperimento del processo di «programmazione dello spettatore» da parte del film (l'analisi degli «effetti degli enunciati proposti», p. 269), D. Dayan mostra che gli «interventi enunciazionali in *Ombre rosse* rinviano a molteplici grandi tipologie austiniane»: esercitivi, espositivi, constativi, veridittivi, ecc. (pp. 264 e seguenti). Il libro, nel suo insieme, punta a raccontare la storia dello spettatore «performato» dal film: «Pagando il proprio biglietto [lo spettatore] non si appropria soltanto di un posto ma anche di uno sguardo; sguardo la cui identità lo costituisce durante la durata del film, gli affida un ruolo, una competenza, un'attività» (p. 11).
Il terzo approccio che deriva dalla linguistica è l'approccio pragmatico; l'idea generale è che ogni analisi presupponga un lettore del

quale è necessario precisare le caratteristiche; R. Odin propone di costruirlo il più vicino possibile a quanto accade nel nostro spazio sociale: come un lettore «finzionalizzante» (la semio-pragmatica raggiunge dunque l'approccio psicanalitico per riconoscere nella finzione il desiderio dominante del nostro spazio culturale); diviene allora possibile affrontare frontalmente il problema della *ricezione* dei film e di comprendere perché, e secondo quali condizioni, un film "funzioni" e "non funzioni" in relazione al pubblico (ad esempio, perché *Le Tempestaire* di J. Epstein "funzioni" meglio nei cineclub piuttosto che nelle sale commerciali, perché i film di J.-L. Godard siano spesso considerati così noiosi..., cfr. Odin, 1983b, 1986).
In questa prospettiva, lo si vede, è la nozione di *contratto di lettura* che appare come fondamentale dal momento che la produzione del testo è descritta come la risultante di una negoziazione-interazione tra lo spettatore prodotto dal film e lo spettatore prodotto dallo spazio sociale; ma spesso questa relazione è tutt'altro che pacifica. Segnaliamo che, sulla base dei lavori di Odin, è oggi in Italia che la semio-pragmatica sembra svilupparsi maggiormente (cfr. per esempio l'analisi di *Zelig* condotta da S. Ghislotti, i lavori in corso di A. Sainati sul cinema di Totò).
Quali che siano comunque le acquisizioni raggiunte dalle analisi che abbiamo citato, occorre constatare che la relazione istituita tra il film e il suo "esterno" è ancora molto timida. Di fatto, nella maggior parte dei casi, questo "esterno" è affrontato solo nella misura in cui esso viene prodotto dal lavoro interno del film (cfr. tutti gli approcci fatti in termini di "spettatore implicito"); e allorché si propone di uscire effettivamente dal film per interessarsi alle determinazioni dello spazio sociale (la semio-pragmatica), è per produrre un "archi-spettatore" che risulta da una costruzione teorica notevolmente riduttrice.
Ciò che fondamentalmente manca a tutti questi approcci è una autentica teoria delle relazioni esistenti tra film e società. È paradossale, ad esempio, che le analisi testuali esplicitamente centrate sulle relazioni tra film e società (analisi condotte d'altronde nella maggior parte dei casi da storici autentici) rivendichino con nettezza un approccio strettamente interno ai testi: «prendere il film in se stesso senza ricercare al di fuori la sua ragion d'essere o il suo punto di ancoraggio» (*Octobre*, p. 9); «abbiamo limitato la nostra ricerca al solo percorso autorizzato dall'analisi interna del film» (*Générique des années 30*, p. 9). Quanto alle analisi post-sessantotto che tentarono di articolare approccio psicanalitico e approccio in termini di materialismo storico, bisogna riconoscere che nella maggior parte dei casi sono rimaste soltanto allo stadio di dichiarazioni di principio che, in generale,

non erano affatto seguite da effetti nelle analisi stesse. Vi è dunque tutto un campo di ricerche che resta in ampia misura ancora da esplorare.

3. Per l'analisi testuale, contro l'analisi testuale

Al termine di questo rapido panorama delle analisi testuali prodotte durante gli ultimi venti anni (panorama senza dubbio per molti aspetti incompleto e dunque ingiusto nei confronti di quanti non sono stati citati), davanti all'eterogeneità radicale degli obiettivi, dei metodi e dei presupposti teorici richiamati ci coglie una perplessità: e se l'analisi testuale non esistesse? È sufficiente inoltrarsi anche per poco in questa riflessione perché si aprano davanti a noi veri e propri abissi.
Evidenza: i film sono fatti per essere visti dagli spettatori. Ora, il film sul quale lavora l'analista con i suoi arresti sull'immagine, i suoi ritorni indietro, le sue visioni multiple ha molto poco a che vedere con il film-spettacolo che viene proiettato nelle sale cinematografiche. Di quale testo filmico allora l'analista sta parlando? (Kuntzel, 1975a: 181).
Evidenza: analizzare un film presuppone che quel film possa costituirsi in un oggetto di studio padroneggiabile. Ora, non contento di essere «provocato», il testo filmico è un «corpo sfuggente», «introvabile» (Bellour, 1979, 1985) che «sfida... la possibilità stessa di questo studio» (Ropars, 1983); non soltanto «l'analista non l'avrà mai finito di esplorare» (Metz, 1975: 21) ma non ne può render conto «che scambiandolo con un altro testo», «nella memoria o nel richiamo della sua alterità» (Ropars, 1983).
Evidenza: analizzare un film presuppone l'utilizzo di una metodologia che permetta la valutazione di questa analisi. Ora, come abbiamo potuto constatare, se esistono analisi metodologicamente fondate, è però volta per volta, film per film, analista per analista, che vengono concepiti i "metodi" di analisi del film. In queste condizioni ci si può chiedere come sia possibile procedere a una valutazione delle analisi se non in termini di coerenza interna (che non permette affatto di comparare le analisi tra di loro), o in termini di esaustività, che è allo stesso tempo un criterio "immaginario" (dal momento che è ben chiaro che non esistono analisi esaustive, anche se esistono analisi "più esaustive" di altre) e un criterio poco redditizio, dal momento che l'analista può fissarsi molto bene un obiettivo che lo obblighi a non prendere in considerazione che alcuni elementi del film.
Bisogna dunque concludere, con R. Bellour (1985), che l'analisi testuale dei film è un «arte senza avvenire», che «non vi dovranno

più essere analisi di film», ma soltanto «gesti», «gesti liberi», «alla fine liberamente affascinati»? Non lo pensiamo. Si può anzitutto constatare che lo sviluppo delle tecniche audiovisive, e particolarmente di quelle video, permette già di regolare alcuni problemi, come quello della citazione. Sempre più analisi di film, è certo, faranno ricorso al nastro video come veicolo (almeno parziale) dell'analisi (ne esistono già alcuni esempi: Bellour su *La Jetée*, Douchet su *M*, Delavaud: *Charlot scénographe*...). Si può mostrare anche, con Th. Kuntzel, che la differenza tra il film analizzato e il film spettacolo (visto dallo spettatore) è paradossalmente ciò che permette «la comprensione (da parte dell'analista) della comprensione (del ricevente)» permettendo così di evidenziare i processi di «produzione di senso» che non possono essere resi visibili se non «attraverso un percorrimento a tappe del film» (1973: 109-110). Si può infine riconoscere che le aporie dell'analisi testuale dei film sono le stesse che si trovano in qualsiasi lettura di film (da parte dello spettatore, come dell'analista) e che l'analista accettandole non fa altro che conformarsi a quanto avviene nello spazio della ricezione. L'analisi dunque non deve essere minimamente traumatizzata dall'accusa di «farsi il proprio cinema»: non esiste alcun «testo puro» ma soltanto alcune «letture (più o meno) pure» (Kuntzel: 1975a). Vedere/analizzare un film non è che produrre *una* lettura di quel film, una lettura che si iscrive nella catena infinita delle possibili letture: «Oggetto della lettura, esso stesso una risposta al piacere del testo, è di fornire una lettura che trasformerà le successive letture di quel testo, cosicché i successivi intervalli produttori di piacere possano venir effettuati tra *ciò che appare uguale e ciò che non è del tutto uguale*» (Willemen, 1974: 66). Aggiungiamo per concludere che l'analisi testuale dei film è, e resterà, un irrimpiazzabile esercizio pedagogico, non soltanto perché essa conduce a una conoscenza in profondità del film, ma più generalmente per i valori che essa mobilita: attenzione, creatività, rigore, competenza metodologica, precisione, sensibilità estetica, apertura sull'alterità, senso critico; e per il momento felice che essa costituisce nella relazione pedagogica stessa (Odin, 1979a).

(Traduzione dal francese di Stefano Ghislotti)

Bibliografia

AA.VV.
1973 *Regards neufs sur le cinéma*, Seuil ("Peuple et Culture").
1984 *Re-Vision, Essays in Feminist Film Criticism*, The American Film Institute, Monograph Series, vol. III.

AUMONT J.
1979 *Montage Eisenstein*, Albatros.
1980 "L'espace et la matière", in *Théorie du film*, pp. 9-20.

AUMONT J., MARIE M.
1987 *L'analyse des films*, Nathan ("Université"), di prossimo pubblicazione.

BACHLER O.
1985 *La diligence et l'espace dans le western américain de "Stagecoach" (1939) à "Little Big Man" (1970)*, thése de doctorate, Université de Paris III.

BAIBLE C., ROPARS M.C., SORLIN P.
1974 *Muriel*, Paris, Galilée.

BELLOUR R.
1979 *L'analyse du film*, Paris, Albatros.
1980a "A bâtons rompus", in *Théorie du film*, Paris, Albatros, pp. 21-27.

BELLOUR R. (a cura di)
1980b *Le cinéma américain. Analyses de films*, Paris, Flammarion (2 volumi).
1985 "L'analisi alla fiamma", in «Carte semiotiche», n. 1, pp. 88-91.

BETTETINI G.
1972 *Cinema, lingua scrittura*, Milano, Bompiani.
1979 *Tempo del senso*, Milano, Bompiani.
1984 *La conversazione audiovisiva*, Milano, Bompiani.

BORDWELL D., STAIGER J., THOMPSON K.
1985 *The Classical Hollywood Cinema*, Routledge & Kegan Paul.

BROWNE N.
1975 *Rhétorique du texte speculaire*, in «Communications», n. 23, pp. 202-211.
1980a *Film Form/Voice over: Bresson's "The Diary of a Country Priest"*, in «Yale French Studies», n. 60, pp. 233-241.
1980b "Relire *Young Mister Lincoln* de John Ford: place du spectateur et formes symboliques" in *Le cinéma américain*, R. Bellour edit., tomo 1, pp. 255-271.
1981 "*Persona* de Bergman: dispositif/inconscient/spectateur", in *Cinémas de la modernité*, a cura di D. Chateau, S. Jost, A. Gardies, Paris, Klincksieck, pp. 199-208.

«CAHIERS DU CINEMA»
1970a *"Young Mister Lincoln" de John Ford*, n. 223.
1970b *"Morocco" de Josef von Sternberg*, n. 225.

CASETTI F.
1986 *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Milano, Bompiani.

CASETTI F., ODIN R.
1985 *L'analisi del film, oggi*, in «Carte semiotiche», n. 1, p. 25.

CHATEAU D.
1980 "Le rôle de l'analyse textuelle dans la théorie", in *Théorie du film*, Paris, Albatros, p. 66-72.
1981 "Methodologies possibles pour des films improbables", in *Cinémas de la modernité. Films, théories*, Paris, Klincksieck, pp. 7-22.

CHATEAU D., JOST F.
1979 *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie. Essais d'analyse des films d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Uge.

CHION M.
1982 *La voix au cinéma*, Ed. de l'Etoile.
1985 *Le son au cinéma*, Ed. de l'Etoile.

DAGRADA E.
1985 *Strategia testuale e soggettiva in "Spellbound"*, in «Carte semiotiche», n. 1, pp. 40-53.
1986 *The Diegetic Look. Pragmatic of the POV Shot*, in «Iris», n. 7, pp. 111-124.

DANEY S.
1986 *Ciné-Journal, 1981-1986*, Cahiers du cinéma.

DAYAN D.
1983 *Western Graffiti*, Jeux d'images et programmation du spectateur dans *La chevauchée fantastique* de John Ford, Clancier Guenaud.

DUMONT J.P., MONOD J.
1970 *Le foetus Astral*, Ch. Bourgois.

EJZENSTEJN S.M.
1934 *Eh! de la pureté du langage cinématographique*, in «Cahiers du cinéma», n. 210, 1969.3; ristampato in *Le film, sa forme, son sens*, Ch. Burgois, 1976.

FERRO M.
1977 *Cinéma et histoire*, Denoël, Gonthier.

GARDIES A.
1980 *Approche du récit filmique*, Paris, Albatros.
1983 *Le cinéma de Robbe-Grillet. Essai sémio-critique*, Paris, Albatros.

GHISLOTTI S.
1985 *Filmologia, semiotica, pragmatica: ipotesi di lavoro per l'analisi del film*, in «Carte semiotiche», n. 1, pp. 54-70.

HEATH S.
1975 *Film and System. Terms of Analysis*, in «Screen», vol. 16, nn. 1 e 2, pp. 7-77, 91-113.
1981 *Questions of Cinema*, The Macmillan Press Ltd.

INSDORF A.
1980 *Maurice Jaubert and François Truffaut: Musical Continuities from "L'Atalante" to "L'Histoire d'Adèle H"*, in «Yale French Studies», n. 60, pp. 204-218.

JOST F.
1978 "La semiologie du cinéma remise en cause par l'analyse textuelle?", in *Travaux XXI*, Cierec, Université de Saint-Etienne, pp. 43-52.
1981 "Vers de nouvelles approches méthodologiques», in *Cinémas de la modernité*, pp. 23-40.

KUNTZEL TH.
1972 *Le travail du film 1*, in «Communications», n. 19, pp. 25-39.

1973 "Le défilement", in *Cinema, Théorie, Lectures*, Klincksieck, pp. 97-110.
1975a *Le travail du film 2*, in «Communications», n. 23, pp. 136-189.
1975b' *Savoir, pouvoir, voir*, in «Ça Cinema», n. 7-8, pp. 85-97.

LAGNY M., ROPARS M.Cl., SORLIN P.
1980 "Analyse d'un ensemble filmique extensible: les films français des années 30", in *Theorie du film*, pp. 132-164.
1986 *Générique des années 30*, Puv.

LABIDI N.
1986 *Les représentations sociales dans le cinéma algérien*, tesi di laurea, Université de Paris III.

LINDEMANN B.
1976 "Strukturen des Gag in Buster Keaton *The Goat*", in Koch. W.A.: *Textsemiotik und Strukturelle Rezeptionstheorie*, Hildesheim, pp. 586-720.

MARIE M.
1975 *Description/Analyse*, in «Ça Cinéma», n. 7-8, pp. 129-55.
1980a "De la première communion au mariage", in *Theorie du film*, pp. 165-185.
1980b *The Poacher's Aged Mother: On Speach in "La chienne" by Jean Renoir*, in «Yale French Studies», n. 60, pp. 219-33.
1981 "Le rasoir et la lune. Sur le prologue d'*Un chien andalou*", in *Cinéma de la modernité*, pp. 187-198.

MARIE M., VANOYE F.
1983 *Comment parler la bouche pleine?*, in «Communications», n. 38, pp. 51-77.

METZ C.
1968 *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck (trad. it. *Semiologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1972).
1971 *Langage et cinéma*, Paris, Larousse (trad. it. *Linguaggio e cinema*, Milano, Bompiani, 1977).
1972 *Essais sur la signification au cinéma. II*, Paris, Klincksieck (trad. it. *La significazione nel cinema*, Milano, Bompiani, 1975).
1975 *Le signifiant imaginaire*, in «Communications», n. 25 (trad. it. in *Psicanalisi e cinema. Il significante immaginario*, Venezia, Marsilio, 1980).

NOGUEZ D.
1980 "Fonction de l'analyse, analyse de la fonction", in *Théorie du film*, Paris, Albatros, pp. 186-197.

ODIN R.
1972 "Sémiologie et analyse de film (Lecture de codes)", in *Travaux de linguistique, II*, Cierec, Université de Saint-Etienne, pp. 130-152.
1977 "Dix années d'analyses textuelles de films. Bibliographie analytique", in *Linguistique et sémiologie*, U.E.R. des Sciences du langage, Université de Lyon II.
1980 "L'entrée du spectateur dans la finction", in *Théorie du film*, pp. 198-213.
1983 *Pour une sémiopragmatique du cinema*, in «Iris», vol. 1/1, pp. 67-82.
1985 *"Neighbours" di Norman MacLaren: un film favola*, in «Carte semiotiche», n. 1, pp. 27-39.
1986 "Il était trois fois numéro deux. Approche pragmatique de trois débuts du film", in *Jean-Luc Godard. Les films*, «Revue belge de cinéma», Eté, 16, pp. 75-80.

1987a *"L'analyse filmique comme exercice pédagogique"*, di prossima pubblicazione in «Cinémaction».
1987b *Cinéma et effet finction. La mise en phase (sur "Une partie de campagne")* di prossima pubblicazione.

PERCHERON D.
1972 *Arrêts sur l'image*, in «Communications», n. 19, pp. 195-200.

RODOWICK D.
1980 "Le circuit du désir", in *Le cinéma américain*, tomo 2, pp. 163-190.

ROHMER E.
1977 *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau* Uge ("10/18").

ROPARS WUILLEUMIER M. Cl.
1970 *L'écran de la mémoire*, Essais de lecture cinématographique, Seuil.
1976 *Le film comme texte*, in «Le Français Aujourd'hui», Janvier, n. 32.
1980 *The Disembodied Voice "India Song"*, in «Yale French Studies», n. 60, pp. 241-268.
1981 *Le texte divisé*, Puf.
1982 *L'istance graphique dans l'écriture du film: "Á bout de souffle" ou l'alphabet erratique*, in «Littérature», n. 46, Mai.

ROPARS M. Cl., SORLIN P.
1976 *Octobre. Ecriture et idéologie*, Paris, Albatros.

SORLIN P.
1977 *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier.

THOMPSON K.
1981 *Eisenstein's "Ivan the Terrible": A Neoformalist Analysis*, Princeton University Press.

VANOYE F.
1985 *Conversations publiques*, in «Iris», n. 5.

VERNET M.
1980 "La transaction filmique", in *Le cinéma américain*, tomo 2, pp. 123-44.
1983 *Le regard à la caméra*, in «Iris», n. 2.
1985a *Narrateur, personnage et spectateur dans le film de fiction, à travers le film noir*, thèse de 3° cycle, EHESS.
1985b *Strade per l'analisi*, in «Carte semiotiche», n. 1, pp. 81-87.
1985c *Figures de l'absence 2: la voix off*, in «Iris», n. 5, pp. 47-56.
1986 *Le personnage de film*, in «Iris», n. 7, pp. 81-110.

SAGGI

Pakula, un sommesso poeta cittadino in brossura hollywoodiana

Claudio G. Fava

Curioso personaggio, Pakula. Vedendo ora il suo film più recente, *Orphans* (Un ostaggio di riguardo), e riflettendo un poco sulla sua opera e sui suoi film — di produttore e di regista, beninteso — e rileggendo l'acuto "castoro" dedicatogli nel 1984 da Giovanni Robbiano, mi è capitato ancora una volta, un poco oziosamente e un poco pensosamente, di domandarmi chi sia in realtà e cosa veramente voglia e gli piaccia fare. Al tempo del suo esordio come regista — *Pookie* ovvero *The Sterile Cuckoo*, 1969 — lo si tenne subito tutti d'occhio poiché il suo nome aveva finito col galleggiare sempre più esplicitamente nei titoli di testa dei film di Robert Mulligan. Sorta di allenatore nascosto di un regista che non ha più ritrovato, se non a tratti, la scioltezza e la delicatezza che ci piacquero alla fine degli anni Cinquanta e nel corso dei Sessanta. Si pensi a film come l'ingenuissimo ma fondamentale *Prigioniero della paura*, perfetto archetipo di tanti telefilm ancora da venire, compreso l'automatico eroe delle future *Strade di San Francisco*, Karl Malden. Via via sino all'impeccabile retorica di *La notte dell'agguato*, con l'inevitabile problema della donna bianca che ha vissuto fra i pellerossa e che viene esorcizzata solo dalla presenza meccanicamente rassicurante di Gregory Peck.
Insomma una sorta di filmografia nascosta che, se si tiene conto della fondamentale presenza non solo organizzativa ma propriamente condizionante del *producer* americano (fu Richard Brooks in un suo ingiustamente dimenticato romanzo, che in Italia si chiamò *Hollywood nuda*, a disegnarne un vivacissimo ritratto) costituisce il visibile e invisibile drappeggio dell'albero genealogico di Pakula. Il quale, come si ricorderà, esordì nella regia nel 1969 con *Pookie* quasi per caso. «Quando avevo 17 anni» ricorda Pakula «decisi di diventare regista, ma accidentalmente passai gran parte della mia vita come produttore. Un giorno mi svegliai pensando che stavo arrivando ai 40 senza aver raggiunto ciò che volevo. Stavo lavorando alla versione cinematografica di un racconto intitolato *The*

Sterile Cuckoo, che trattava di ragazzi in un college più o meno dell'età in cui avevo preso la mia decisione. Cercavo un giovane regista. Pensai tra me: se non possono avere un giovane regista, almeno possono averne uno nuovo, io» («Times» del 29.4.1976, riferito da Robbiano).

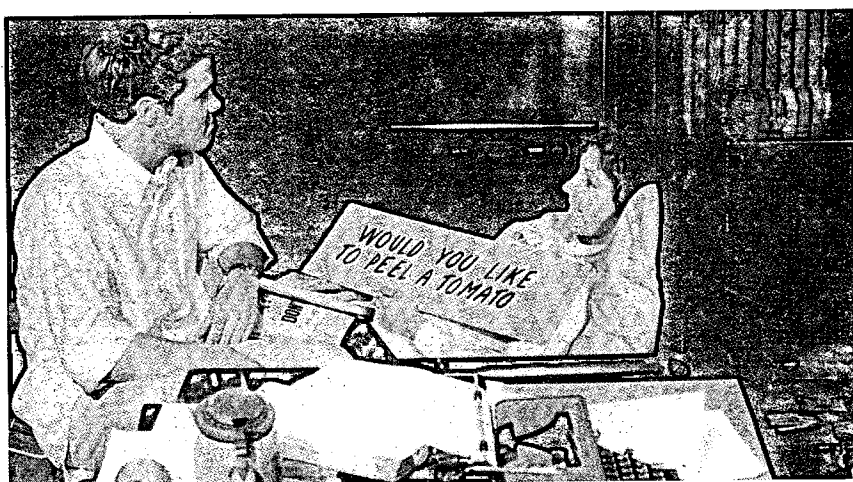
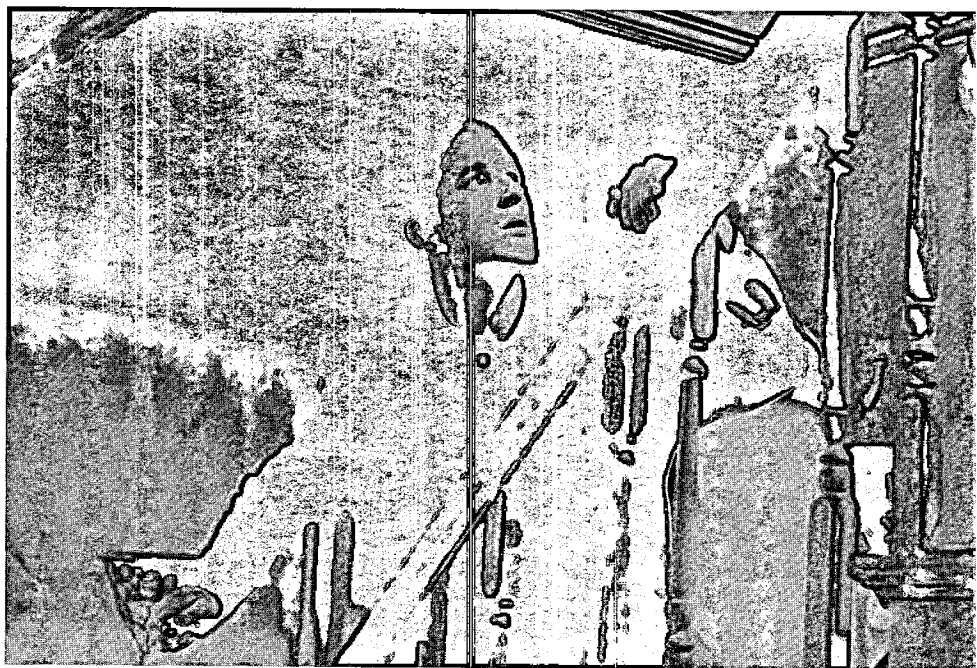
Quel suo primo film aguzzò la curiosità di chi lo aveva seguito nei titoli di testa di Mulligan: una ragazza disperante, romantica, possessiva, apparentemente sicura di sé e nel fondo fragilissima, trovava in Liza Minnelli una traduzione ricchissima di sfumature fra l'isterico e l'appassionato, a dimostrazione del grande talento, solo saltuariamente sfruttato, della figlia di Judy Garland. Vennero poi *Klute* (Una squillo per l'ispettore Klute, 1971) dove l'impeccabile hollywoodianismo tradizionalista che piace a Pakula ritrovava un riscontro significativo, alle prese con un classico meccanismo *hard-boiled* (compreso il fondamentale risvolto del tradimento di base: il cliente dell'investigatore Klute è anche il responsabile dei crimini per indagare sui quali ha ingaggiato lo stesso Klute), con un empito di così esplicita passione *rétro*, in un momento di transizione in cui il mito del *private eye* vecchio stile non era stato ancora completamente riscoperto, che la dicono lunga su quel che veramente piace, e riesce, a Pakula.

Negli anni successivi, oltre all'inedito in Italia *Love Pain and the Whole Dammn Thing* (1972) — sembra sia un raffinato ritorno alle atmosfere amorosamente crepuscolari di *Pookie*, l'amore goffo e imbarazzato fra un giovane americano e una signorina inglese di mezza età, mortalmente malata, sullo sfondo di un viaggio in una Spagna calda e malinconica: ancora una dimostrazione degli istinti gozzaniani che ci sembra di intravedere in Pakula — verranno due film che sono una perfetta riprova di quanto Pakula sia (o ci sia sembrato) meravigliosamente in linea con i gusti più robustamente nero e trhiller che il cinema degli anni Settanta, tingendosi di contestazione alla moda, ereditò dalla grande lezione del passato. *The Parallax View* (Perché un assassinio, 1974) e *All the President's Men* (Tutti gli uomini del Presidente, 1976) sono, l'uno, una variazione classica (da un romanzo di Loren Singer) sul tema della "corporazione" nascosta, che uccide con la complicità del potere parallelo (un plot caratteristico di tante spy-stories americane di questi ultimi due decenni), e l'altro una minuziosa traduzione del minuzioso libro di Bernstein e Woodward sulle indagini che resero celebri i due giornalisti del «Washington Post» ai tempi del Watergate. In certo modo, i due film curiosamente si integrano. Si avverte in entrambi il fiuto di produttore di Pakula, che cerca di stare addosso all'attualità, e di interpretarla. Da un lato *Perché un assassinio* svicola verso i toni lucidamente misteriosofici che sempre la spy-story, scritta o filmata, finisce con l'assumere quando

Dustin Hoffman e Robert Redford in *All the President's Men*

intende essere paradigmatica (e perciò volutamente e intenzionalmente oscura) di una situazione di fondo che è oscura per definizione. D'altro canto *Tutti gli uomini del Presidente,* a forza di ricalcare scrupolosamente il libro di Bernstein e Woodward, finisce col sembrare liricamente inventato — si può immaginare qualcosa di maggiormente romanzesco del personaggio di "Gola profonda"? — ancor più di quanto non lo sia la rigorosa affabulazione di *Perché un assassinio.*

Probabilmente in questi anni Pakula è riuscito, quasi ancora all'inizio della carriera di regista ma già ricchissimo di esperienza professionale, a concretare meglio quel che ci sembrano essere i suoi istinti più autentici e i suoi desideri più percepibili: lavorare sul grande tessuto romanzesco della realtà americana contemporanea, cogliendone i perfetti meccanismi organizzativi e gli sconcerti di fondo in un periodo di transizione (la retorica dei figli dei fiori stava totalmente scomparendo mentre cominciava a far capolino, in fondo, il futuro reaganiano). E al tempo stesso ritrovare in sé un gusto umbratile e dolcemente parallelo per atmosfere sognanti, per destini tenui ma convulsi, per psicologie quietamente emarginate. Successivamente, pur restando assai alti i risultati professionali, Pakula sembra avere padroneggiato in modo meno sicuro le sue duplici pulsioni. Sono venuti *Comes a Horseman Wild and Free* (Arriva un cavaliere libero e selvaggio, 1979), ove un tema classico da western ottocentesco viene ambientato alla fine della seconda guerra mondiale, intersecando con sensibilità contemporanea i

motivi di fedeltà hollywoodiana propri dell'autore; *Starting Over* (E ora punto a capo, 1980) ove risvolti da commedia si inseriscono all'interno di una divertita variazione su una serie di fallimenti matrimoniali. Poi *Roollover* (Il volto dei potenti, 1981) ove ritroviamo il Pakula "thriller", all'interno di una disinvolta ipotesi di speculazione monetaria spinta sino alla catastrofe mondiale (il volto aguzzo di Jane Fonda ritorna qui a ribadire i gusti propriamente "avventurosi" e para-giornalistici del regista).
Nel 1983 *Sophie's Choice* (La scelta di Sophie) segna in qualche modo una svolta, fondendo (sulla scorta di un romanzo di William Styron) tanti degli umori che avevamo prima colto nell'opera di Pakula: il gusto per l'analisi di psicologie giovanili alle prese con i misteriosi accadimenti della vita; la rievocazione "storica", intesa più come meccanismo onirico di ritorno al passato che come "docu-drama"; la mescolanza di elementi realistici contemporanei legati a nebulosi accadimenti del tempo trascorso, anche qui in stretta osservanza di una antica lezione drammaturgica della vecchia Hollywood. Film complesso, ove s'avverte una forte pulsione autodistruttiva che colpisce i personaggi ma, si direbbe, contagia anche l'autore, *La scelta di Sophie* ci restituisce un Pakula sempre straordinariamente scorrevole come narratore e *producer* di se stesso ma anche più doloroso negli esiti e, si direbbe, più faticato nella stesura. Si direbbe che avvicinandosi alla sessantina (è nato a New York, da una famiglia della media borghesia ebraica, il 17 aprile 1928) cominci ad avvertire quel tenue profumo di senilità, quel presentimento di un vivere diverso (anche nel modo in cui si è portati a vedere le cose e a esprimerle) che fatalmente coglie ogni essere umano una volta superati i cinquant'anni.
Successivamente, nel 1986, è uscito *Dream Lover*, che non conosco se non per quel che ne hanno scritto all'estero e che sembra (si veda la recensione, ad esempio, di Richard Combs sul «Monthly Film Bulletin» del novembre 1986) ancora una complessa variazione psicologistica, centrata su una ragazza che vive una terribile esperienza a New York, dove si è recata per suonare con un gruppo musicale, in cui entrano i risvolti "criminali" e "psicanalitici" delle colpe e delle cure terapeutiche, che tanto hanno contato nella storia del cinema americano sonoro.
Ecco dunque Pakula presentarci adesso *Orphans* (Un ostaggio di riguardo) che, salvo errore, è il primo dei suoi film a essere tratto non da un testo originale o da un romanzo ma da una commedia, di Lyle Kessler, che è anche l'autore della sceneggiatura. Già qui s'avverte uno scarto brusco rispetto al passato, quasi che Pakula riesca meglio a concretare i suoi stimoli (prevalga la coloritura crepuscolar-psicologica o quella propriamente "nera") lavorando su spunti originali o su quelle grandi sceneggiature potenziali che

Dall'alto, *Pookie/The Sterile Cuckoo, Klute, Sophie's Choice.*

sono fisiologicamente innumerevoli libri americani, di fiction o di cronaca. Qui il peso della commedia preesistente si avverte assai bene, ribadito da un inizio, scritto da Pakula, che funziona da introduzione alla vicenda e che, in qualche modo, pur costituendo una prefazione forse utile, sembra stridere con il plot, che è favolistico e realistico insieme, in omaggio a tanta tradizione drammaturgica americana. Al centro due fratelli (che sembrano usciti, cinquanta anni dopo, da una famiglia di Caldwell o da *Uomini e topi*) che abitano in una vecchia casa cadente di Newark. Treat, il più grande, è un ladro feroce e sciatto, disordinato e astioso, squinternato e adolescenziale, che vive di rapine rabbiose e isteriche, vende malamente il ricavato dei furti a un vecchio ricettatore e pensa ai bisogni suoi e del fratello minore, Phillip, che un po' è ritardato e un po', come dicono i romani, "ci fa", fingendo d'essere analfabeta (mentre passa il tempo nel cafarnao della vecchia casa in pezzi a leggere libri e vocabolari), mangia straordinarie quantità di maionese ed è persuaso (Treat lo ha convinto) di non poter mettere il naso fuori di casa, poiché rischia di morire per allergie misteriose ma minacciosissime.
Nell'universo completamente folle dei due fratelli entra di colpo (ubriaco, ha finto di farsi rapinare e impacchettare da Treat) un delinquente poetico e straparlante, Harold, tanto efficiente e freddo in realtà quanto sembra stravagante e goffo all'apparenza. In breve

Albert Finney e, accanto, Matthew Modine in *Orphans*.

tempo da ubriacone rapito (ha una valigetta piena di soldi e di certificati azionari) Harold, che si libera dai legami come vuole e non tarda a conquistarsi l'amicizia dello stranito Phillip, diventa il vero padrone della casa. Con l'abilità di uno scenografo la ripulisce e la riarreda da capo a fondo, compra vestiti di lusso ai due fratelli e "arruola" Treat come suo uomo di fiducia e guardia del corpo. Il seguito del meccanismo è, in qualche modo, ovvio: Harold — pur destinato alla morte — trasformerà la vita dei due ragazzi, con risultati in fondo negativi per Treat ma profondamente positivi per Phillip, a cui il gangster insegnerà a leggere la carta della città, a vivere in modo conveniente e soprattutto a non temere l'aria pura e l'immensa galassia che si stende intorno alla casa in cui è stato sciatto e imbestiato prigioniero per tanti anni.
Proprio come si diceva all'inizio. È difficile veramente capire che cosa abbia tentato Pakula, al di là delle sue obbligate frasi di interesse per la commedia, in questo testo che sembra rimestare abilmente infiniti luoghi comuni narrativi. Nulla delle psicologie autunnali che lo tentarono in passato, o dei perfetti teoremi neri che affondavano le radici al tempo stesso nella buona tradizione thriller e in un'astrazione gelida e intricata. Se mai un faticato compiacimento per una sorta di paradosso continuato, fra personaggi meticolosamente stralunati e irridenti. Purtuttavia se il testo delude, la stesura rimane d'alta qualità professionale. Come è di

qualità l'interpretazione di un irriconoscibile Albert Finney, con un volto che sembra rigonfiato sino a mutuare atteggiamenti e risvolti di recitazione di infiniti caratteristi americani, lui che, come attore e come regista, è così profondamente britannico. Probabilmente la sua caratterizzazione di Harold resta il solo punto alto del film, che sotto ogni altro profilo dà l'impressione di uno stanco anche se virtuosistico esercizio professionale. Sembra che la maturità avanzata non abbia fatto bene a Pakula, fin qui sempre (o quasi sempre) così sommessamente ingegnoso, così orgogliosamente "professionale", in modo da contrabbandare, entro una impeccabile rilegatura in brossura hollywoodiana aggiornata, sogni e misteri di sofisticato e sommesso poeta cittadino.
Certo, voler trovare a ogni costo continuità di ispirazione e di tenuta in un regista è una esasperazione della *politique des auteurs* che può condurre a errori fondamentali. Sovente registi (anche se sono produttori di se stessi) fanno i film che possono e non, forse, quelli che veramente volevano fare. Non è escluso che a qualcuno piaccia la "follia" faticosa del racconto e la sua collocazione di fondo, il suo ciarpame bene organizzato, la compatta nervosità della scrittura (non è un caso che l'introduzione aggiunta da Pakula, per "spiegare" i personaggi, ove si vede Treat nella sua disordinata e stravolta intemperanza adolescenziale di rapinatore urbano, sia in certo senso la cosa migliore del film, carico di una dolorosità che spinge a trovare repulsivi i personaggi e girato con la sicurezza ipnotica che è propria del thriller metropolitano contemporaneo: una serie di convenzioni mirabilmente rinsaldate dall'uso consapevole della convenzione).
Il resto, diciamolo, interessa poco. O interessa quel tanto che può servire a collocare un altro tassello di conoscenza aggiuntiva nell'affresco complessivo dell'opera di Pakula. Non ingente per quantità ma molto spesso estremamente interessante per qualità. Augurarci, come facevano i cronisti teatrali di un tempo, di aspettarlo al più presto per l'inevitabile riscatto non è che una forma cortese per testimoniare d'una antica fiducia, rassodata negli anni.

Orphans (Un ostaggio di riguardo)

Stati Uniti, 1987. ***Regia:*** Alan J. Pakula. ***Sceneggiatura:*** Lyle Kessler, dalla sua commedia omonima. ***Fotografia*** (colore): Donald McAlpine. ***Scenografia:*** Carol Joffe. ***Costumi:*** *John Boxer*. ***Musica:*** Michael Small. ***Musiche:*** "The Charge of the Light Brigade" di M. Steiner; "Chicago" di F. Fisher; "Is It True What They Say About Dixie" di I. Caesar, S. Lerner, G. Marks; "The Prisoner's Song" di G. Massey. ***Interpreti:*** Albert Finney (Harold), Matthew Modine (Treat), Kevin Anderson (Phillip), John Dellog (Barney), Anthony Heald (uomo del parco), Novella Nelson (Mattie), Elizabeth Parrish (donna ricca). ***Produttore:*** Alan J. Pakula. ***Produzione:*** Lorimar Motion Pictures. ***Distribuzione:*** Titanus. ***Durata:*** 115'.

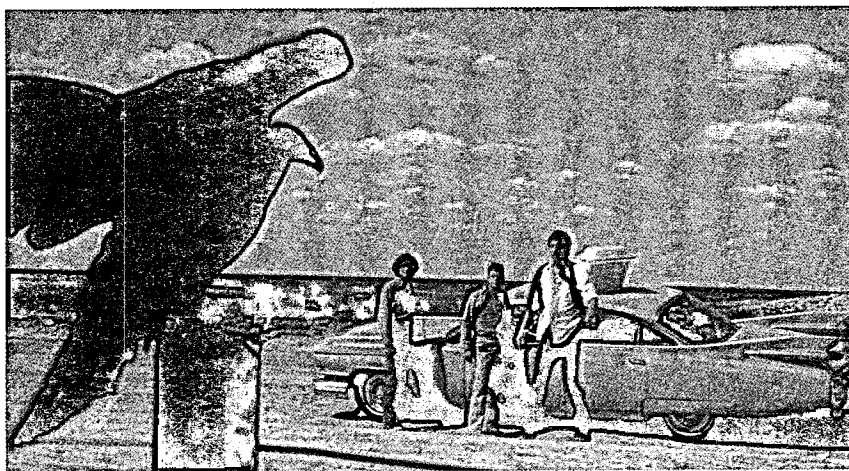
Dopo il Sessantotto: l'ombra di un sogno

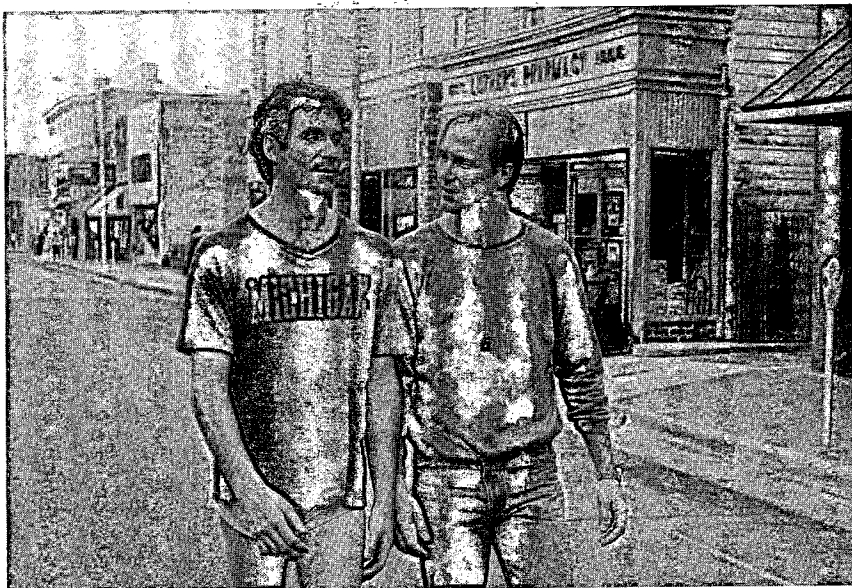
Claver Salizzato

This is the time to remember / Cause it will not last forever
These are the days / To hold on to
Cause we won't / Although we'll want to
This is the time / But time is gonna change...*
(Billy Joel, *This is the Time*)

«Mi ricordo soprattutto di questi tre amici...
«Ricordo le rocce e l'acqua. Ma ora tutto sembrava appartenere al passato. Il cambiamento non era nella spiaggia, nel vento, nelle onde, il cambiamento era nelle persone. Qualcuno si era sposato, altri si erano trasferiti all'interno, altri avevano altre attività... qualcuno era morto.»
Così, in poche battute, senza retorica, le frasi scarnite di chi ha più dimestichezza con la vita che con la letteratura, l'io narrante di Big Wednesday *(Un mercoledì da leoni, 1978) di John Milius traccia, con mano leggera ma decisa, i confini della propria storia: Annunciazione («Mi ricordo... di questi tre amici») ed Epifania («... il cambiamento era nelle persone...») di un minuscolo scarto nell'esistenza umana, il "tempo di ricordare".*
Questa è la storia — universale — di un'amicizia (e fin qui, perfettamente congeniale al cinema classico hollywoodiano: pensiamo ai Ford, ai Davies, agli Sturges, al Ray degli anni Cinquanta e di Gioventù bruciata*), ma senza riflessi "paternalistici", senza proiezioni omosessuali o edipiche, senza tensioni competitive. È anzi, piuttosto (e in primo luogo), l'esperienza di una "comunità" (qui i* surfer *di una spiaggia californiana, altrove gli ex studenti di un'università, i giovani di una cittadina di provincia, i reduci del Sessantotto e del Movimento, ecc.), una "monade" che si riconosce e si organizza in sistema, un "gruppo" che gli anni, la guerra (sempre, quando ci si riferisce, quella vietnamita), l'età, il lavoro, l'inevitabile integrazione e parcellizzazione sociale, disperde, ma che si ritrova di nuovo unito, solidale, affine, il fatidico giorno del Grande Mercoledì (secondo Milius), ovvero quando un avvenimento*

* Questo è il tempo da ricordare / Perché non durerà per sempre / Questi sono i giorni / Da tenere stretti / Perché non lo faremo / Anche se lo vorremo / È questo il tempo / Ma esso cambierà.

"straordinario", fuori dal normale (la cometa cristiana dell'Epifania, appunto; oppure, più semplicemente, l'ultima notte prima della maturità di American Graffiti*; il suicidio di* The Big Chill *— Il grande freddo, 1983, Lawrence Kasdam; il matrimonio finale di* Diner *— A cena con gli amici, 1982, Barry Levinson; ecc.) e comunque perturbatore della quotidianità, interviene ad azzerare artificialmente il passato, producendo l'effimera sensazione che tutto sia rimasto* come allora*: «... è veramente il fenomeno che dicono (il presente, n.d.r.), ma lo siamo stati anche noi, no? Abbiamo fatto epoca» (epilogo di* Un mercoledì da leoni *che potrebbe essere esteso a ognuna delle situazioni cinematografiche sopra riportate: ciascuno, a modo proprio, ha fatto epoca).*
Più che di un'amicizia all'"americana" — eredità del western, da Wyatt Earp & Doc Holliday (rapporto padre/figlio in Sfida infernale *di Ford), a Pat Garrett & Billy Kid (rapporto edipico/omosessuale in* Pat Garrett e Billy the Kid *di Peckinpah), a Butch Cassidy & Sundance Kid (rapporto competitivo in* Butch Cassidy *di Roy Hill) — si tratta quindi, in questo caso particolare, di una "militanza", una passione comune, un'affinità elettiva e l'ombra di un sogno: sempre, però (in ciò risiede la sua originalità rispetto al western), fra coetanei ed eguali. Un legame sentimentale, inoltre, vissuto prevalentemente* au rebours *(retrospettivo o prospettivo che sia), dove il «time to remember» e il «time is gonna change» della canzone joeliana in epigrafe (e non senza motivo, dato che è proprio un album di Billy Joel —* "Stranger"*, 1977 — che due dei sette amici, protagonisti di* St. Elmo's Fire *— 1986, Joel Schumacher, altra pellicola della serie — si disputano a un certo punto del film) diventano, appunto, le unità di misura temporali, ritmiche, concertistiche dell'intera vicenda.*
Il ricordo e il cambiamento (quello stesso di cui parla la voce off *in* Un mercoledì da leoni*: «Qualcuno si era sposato, altri si erano trasferiti all'interno, altri avevano iniziato altre attività... qualcuno era morto») assicurano i battiti cardiaci di questo cinema, ne pulsano il sangue in vene e arterie, ne scandiscono il respiro: attraverso canzoni ("Will You Love Me Tomorrow?" di Carole King in* Big Wednesday *e "A Whiter Shade of Pale" dei Procol Harum in* The Big Chill*, ad esempio) e gruppi musicali d'"epoca" (i Credence Clearwater Revival in* The Big Chill*, i Beach Boys in* Big Wednesday*, Elton John in* Fandango *— 1985, Kevin Reynolds — che aggiungiamo alla lista); inserti fotografici e/o televisivi (la tv di* Big Wednesday *che dà il resoconto dei disordini scoppiati in città, la radio di* Diner *che trasmette partite di football, il videoregistratore di* The Big Chill *che imprime memorie e testimonianze); piccole rughe sui volti dei personaggi, gesti abituali (gli asciugacapelli che spuntano dai vari bagagli all'inizio di* The Big Chill*), nevrosi quotidiane (*Diner*), interiors domestici (*St. Elmo's Fire*)...*
È soltanto all'interno di queste particolarissime coordinate — su indicazione tutta involontaria del Milius di Un mercoledì da leoni *e del Lucas di* American Graffiti*, come abbiamo visto — che possono essere collocati e analizzati, non più come un fenomeno estemporaneo e separato o casuale (benché, comunque, personale), i film, pure così diversi fra loro per impostazione, stile e addirittura formula produttiva, citati finora (alla cui lista vanno senz'altro aggiunti una sorta di capostipite,* The Return of Secaucus Seven *— 1979-80, John Sayles — e di* outsider *autoriale,* Four Friends/Georgia's Friends *— Gli amici di Georgia, 1981, Arthur Penn — senza dimenticare "prototipi" sul genere* More American Graffiti *— American Graffiti II, 1979,*

Dall'alto, *Four Friends/ Georgia's Friends* di A. Penn, *Fandango* di K. Reynolds, *St. Elmo's Fire* di J. Schumacher.

Bill Norton — e, molto marginalmente, per le immagini televisive dell'assassinio Kennedy nel finale, The Wanderers — *1979, Philip Kaufman).*
Un cinema spurio, non etichettabile, dai contorni spesso sfuggenti; lambito da innumerevoli suggestioni neo hollywoodiane (vecchie e nuove: non dimentichiamo che il "capofila" è del 1979 — data involutiva della new-Hollywood — *e firmato John Sayles che il* system *l'ha pure conosciuto e praticato): la nostalgia, prima fra tutte, una coscienza acuta e amara di "come eravamo", il "ricordo del cambiamento" (ecco come, in questa fase, i due elementi ritmici di partenza si penetrano, si innestano l'un l'altro, dando corpo a nuove varianti dentro la medesima poetica), il trapasso delle cose, la loro fine e irripetibilità; l'amicizia, fra le più evidenti, un sentimento di fratellanza e di amore che redime (o dovrebbe redimere) colpe e sconfitte, che rende partecipi della medesima complicità e assolutizza il privato attraverso la sua comunione (il riconoscersi nelle storie degli altri appartenenti al proprio clan); il "giovanilismo goliardico" (soprattutto in* Diner, Fandango *e* St. Elmo's Fire*) alla* Animal House, *un mito — e un misto — di pubertà e innocenza, «il debole» dice Michael Wood «che hanno gli americani per il concetto di purezza, per l'idea di un'innocenza assolutamente immacolata» (in* L'America e il cinema, *Milano, Garzanti, 1979); e infine il senso d'impotenza per il "sé" trasformato e la società — in quanto politica* tout court *e dei comportamenti interpersonali — che invece non è cambiata affatto o almeno non nei termini che aveva lasciato sperare l'utopia del Sessantotto (da* Easy Rider *a* Fragole e sangue, *all'antesignano — per questo stesso cinema di cui stiamo trattando —* Alice's Restaurant).
Ma niente di tale apparato 'mitologico' si è poi mantenuto intatto, vergine, autentico, nessun elemento è riuscito a evitare fino in fondo la contaminazione e, di conseguenza, la propria inevitabile mutazione in qualcosa d'altro: Return of Secaucus Seven, The Big Chill, Four Friends, Diner, Fandango, St. Elmo's Fire *(a parte naturalmente gli eventuali modelli lucasiani, miliusiani, ecc. e, ripetiamo, per quanto si possano comparare pellicole tanto dissimili) non sono davvero operazioni di "nostalgia" (almeno non come* L'ultimo spettacolo *di Bogdanovich ci ha lasciato intendere), bensì di una* certa *nostalgia, equivalente, per taluni versi, alla* mémoire *del romanzo ottocentesco europeo, un "sentimento del tempo", la consapevolezza del suo scorrere che lascia spazio soltanto alla rievocazione e non si cristallizza, né cede al passato. Non uno di questi personaggi si guarda indietro con rammarico (Kevin Kline nel* Grande freddo *reagisce con violenza all'ipotesi che «prima eravamo bravi, mentre ora siamo merda»; John Sayles, il regista di* Secaucus, *afferma: «Per me* Secaucus Seven *è un film ottimista su esseri umani che maturano: ciò che è triste è che il mondo non è cambiato, non che essi hanno conservato i loro ideali»; i quattro amici di* Georgia *costruiscono faticosamente e contradditoriamente il loro futuro, e il padre stesso di Craig Wasson, il* character *principale, lo ammonisce: «Un giorno la vita ti scoverà»; i "ragazzi" di* Fandango *sanno benissimo di stare vivendo una trasgressione e che il loro "Dom" è l'ultimo, come testimonia Kevin Kostner nell'epilogo brindando con una coca-cola alla festa che si spegne; e così via). E non vi è, fra di loro, la sofferenza del* temps perdu, *semmai, piuttosto, una ricerca critica e ostinata nel proprio personale* way we were.
Anche il tema dell'amicizia contenuto (in forti dosi) in questi film possiede, d'altronde, riflessi atipici rispetto alla norma (hollywoodiana). Più che di

Kevin Kline e William Hurt in *The Big Chill* di Lawrence Kasdam

"amici", qui si parla di "compagnie" (il numero di persone varia da quattro a sette), ovvero di piccole società umane ognuna con una propria storia, con proprie originali dinamiche, equilibri interni, rapporti consolidati e complici, codici linguistici e comportamentali. Ci si riconosce soprattutto in questa reciprocità, in questo "cameratismo" ritrovato, non senza notevoli impacci e difficoltà (a Mary Kay Place che desidera un figlio malgrado tutto, in The Big Chill*, l'amica Glenn Close, l'unica felicemente sposata del gruppo, offre, come "fattore", il marito; e gli amici di* Four Friends*, dopo la "diaspora" si ritrovano, nella scena finale, a discutere di sé e del proprio futuro sulla spiaggia, come una volta; per fare solo qualche esempio). Il sogno, comunque, non è quello americano dell'"amicizia virile", ma quello universale, "comunitario" del Sessantotto, degli* hippies*, del* make love not war*, delle marce su Washington (che i protagonisti di* Big Chill *e* Secaucus Seven *hanno fatto), della contestazione dei valori tradizionali come, appunto, la famiglia e l'amicizia. Oppure è un sogno di "riscatto" (*Diner, Fandango, St. Elmo's*), di solidarietà umana, di "conoscenza" e identificazione della specie, prima che il mondo renda (sia pure solo apparentemente) tutti omologhi: «Là fuori fa freddo» dice più o meno qualcuno in* Big Chill*, «e domani saremo tutti di nuovo là fuori».*

Neppure il giovanilismo goliardico (ripensiamo a certi film degli anni Cinquanta interpretati da Elvis Presley) riesce ad avere qui vita lunga: gli scherzi, le bravate, le gesta demenziali, contenuti in Diner*,* Fandango *e* St. Elmo's *(che sembrano i più vicini al "modello"), sono soltanto idiosincrasie, nevrosi, "lucide follie" che rimangono orfane della loro morale (condita di* happy endings *e adultismo o — secondo Landis — di sberleffi e irriverenza), trattenute, quasi abortite nel più generale male di vivere.* Fandango*, nella bellissima sequenza del cimitero (equivalente a quella dei tre amici che rievocano il compagno morto nel Vietnam in* Big Wednesday*), respira e*

comunica l'orrore e il turbamento per la guerra incombente, rendendo vani tutti gli sforzi di esorcismo e dissacrazione successivi. La loro assomiglia più a una frenesia "suicida" (si veda, sempre in Fandango, *il lancio nel vuoto senza paracadute da un aereo che rischia di cadere a ogni sussulto) che al divertimento puro e senza censure, liberatorio di energie rivoluzionarie: il riso è una smorfia, la "goliardia", spesso, un* non-sense *tragico (o che rischia, ogni volta per poco, di esserlo).*

E infine l'amarezza, l'impotenza, la proverbiale (e primordiale) diffidenza yankee *per l'istituzione, il* contrat social, *non è affatto una "virtù" thoureauiana, ma un retaggio sessantottesco, o meglio,* post-*sessantottesco, dopo la morte delle ideologie e la sconfitta del Movimento. Lo chiarisce John Sayles, per tutti, in un'intervista su* Secaucus Seven *(nel catalogo della Mostra del cinema indipendente Usa, Milano, 24 maggio-2 giugno 1983). Alla domanda: «Se il Movimento fosse riuscito, o anche se fosse rimasto, avrebbe cambiato in qualche modo la loro vita?», Sayles risponde: «Sì, sarebbe stata diversa, perché una volta finita la guerra il modo in cui il Movimento poteva mantenersi avrebbe permesso alla gente di lavorare a tempo pieno e di essere pagata per fare cose che cambiassero la loro vita e anche il modo di distribuzione della ricchezza. Più gente sarebbe impegnata politicamente. Molti di più, fra di loro, si troverebbero anche a lavorare per lo stato e ne sarebbero felici, o almeno crederebbero che c'è qualche possibilità in esso. Se il Movimento fosse continuato, avrebbero avuto un luogo cui affidare le proprie energie, e non si sarebbero dovuti sentire commenti tipo: "Avrei voluto riuscire a mettere insieme qualcosa qui, avrei voluto non essere costretto a votare per Carter, per tener lontano Reagan."»*

Dopo le lotte e l'Utopia, il risveglio nixoniano, con la testa pesante come dopo una sbornia, l'inutile chance *carteriana, «per tener lontano Reagan», e il definitivo reaganismo rampante. Questi personaggi sono il risultato di una "grande" (*big *è un vocabolo ricorrente, a quanto sembra) disillusione, generazionale, profonda, di un'improvvisa perdita ideale, di un'invisibile reintegrazione in quei ranghi duramente contestati nel passato; non sono i figli della dottrina anarchica rousseauiana, né i discepoli di Sawyer/Twain. Dopo i "furori", la maggior parte di loro (esclusi gli irriducibili come il William Hurt di* Big Chill, *che però, prima della fine del film, troveranno anch'essi una propria collocazione sociale) si è fatta una "posizione" («Questa è la mia trincea» risponde Kline ai tentativi di "sovversione" che Hurt abbozza in* Big Chill*), gode delle opportunità offerte dall'ordine capitalistico e non intende rinunciarvi. Nessuno si sente un "fallito" o un "reduce" o un "perdente", soltanto, come puntualizza Sayles, «esseri umani che maturano»: qualcuno potrebbe anche votare repubblicano, diventare un elettore di Reagan; il proprio spirito, comunque, non cambierebbe. Siamo fuori dalla politica — nel bene o nel male —; ci troviamo su un terreno più incerto, meno manicheo, meno adatto agli slogan consolatori, alle parole d'ordine risolutorie, agli integralismi e ai radicalismi, un terreno esistenziale dove Reagan e il reaganismo non c'entrano proprio niente. Il privato è privato!*

E tuttavia ciò non significa rinuncia di sé e di quel che si è stati, di quanto si è rappresentato solo pochi decenni prima, della carica distruttiva e rinnovatrice di cui si è stati portatori: questo è un cinema "positivo", non s'introietta, non si chiude, non si isola nell'amarezza, non si disimpegna, anzi, il suo è un messaggio d'impegno, di progressione (stiamo bene attenti, non di "progresso",

Dall'alto, *Big Wednesday* di J. Milius, *Diner* di B. Levinson, *The Wanderers* di P. Kaufman.

che è un'altra cosa). I sette di Secaucus, *nelle parole dello stesso Sayles, sono gente che «cerca di superarsi a vicenda. Fa parte intrinsecamente del loro carattere», ottimisti della volontà, pessimisti della ragione; i quattro di* Georgia, *sulla spiaggia, nel finale, fanno progetti sul futuro; William Hurt, di* Big Chill, *decide di rifarsi una vita a fianco della ragazza dell'amico morto suicida;* Diner *si conclude con un matrimonio e un lancio, al* ralenti, *dei fiori beneaugurali della sposa;* Fandango *con una festa e un brindisi;* St. Elmo's *con la partenza del chitarrista rock verso la metropoli, in cerca di fortuna... E dappertutto "figli": già nati e reali (come in* Georgia*) oppure solamente desiderati, concepiti, idealizzati, contenuti nell'idea stessa del fare all'amore (nel prefinale di* St. Elmo's*). Valga per tutti l'*incipit *di* Big Chill*: schermo scuro, le voci di un bambino e di un uomo s'incrociano nel sonoro senza immagine; quando appaiono i primi fotogrammi si scopre che l'uomo (Kevin Kline) sta facendo il "bagnetto" al figlio. È allora che giunge la notizia telefonica del suicidio, quasi a voler ridimensionare l'impatto emotivo, il significato sentimentale di una morte (che potrebbe essere quella del Sessantotto), con l'esuberanza di una nuova vita che sta crescendo. (Anche in* Big Wednesday, *il nostro punto di partenza, c'è chi dà alla luce un figlio).*
Questo *cinema, dunque, è Hollywood e non lo è; è l'America e non lo è, dimostrando di saper scavare nel privato di una o più generazioni (poiché esso non esisterebbe senza il* coté *generazionale) come finora non era mai successo: per capire più che per mostrare, per "mettere in scena" più che per "intrattenere". Non si tratta di un filone, quindi, da cui ricavare facili cliché per il pubblico (la realizzazione di questi film è così disparata, gli stessi autori così "lontani", che non esiste neppure velatamente il sospetto di una* combine*), ma piuttosto di una "tendenza", forse, addirittura di un nuovo cinema americano rimasto ancora sommerso e comunque emarginato, un tentativo di mutazione delle poetiche classiche, senza la loro nostalgica riproposta (alla Bogdanovich). Un cinema dell'emozione e della vita, della realtà anche più banale, antinarrativa, priva di* glamour *e di indici d'ascolto, dopo le violenze e le prepotenze reaganiane, l'incensazione e la celebrazione del cowboy* yankee *senza macchia e senza paura. Un cinema* post-*sessantottesco con tutto ciò che di positivo e negativo esso comporta: il «time to remember» e, d'altra parte, il suo complemento, il «time is gonna change», il ricordo del cambiamento, appunto. Un cinema, infine, dell'Annunciazione (gli "amici") e dell'Epifania (il "Grande Mercoledì"), entro i cui limiti territoriali si dipanano storie della maturità dell'uomo.*
Le caratteristiche (se di caratteristiche si può parlare) di questi film restano indefinite al pari della loro "autorialità", così come incerta ne è l'attribuzione. Film sull'amicizia? Sì, ma, di che tipo? Sul passato? Certamente, ma di che passato? Sui pentimenti? Anche, ma fino a dove?... Film di generazione (nel suo doppio significato) dove ogni cosa, alla fine, resta ancora impalpabile, come la prima volta, incerta, priva di verità precostituita e di "fotogenia", come spesso accade nel mondo e non sullo schermo. Film sull'uomo e i suoi rapporti, quella sua storia *particolare di «qualcuno (che) si era sposato, altri (che) si erano trasferiti all'interno, altri (che) avevano iniziato altre attività... qualcuno (che) era morto». O magari soltanto su un'età dell'uomo (anche questo un concetto da romanzo ottocentesco europeo).*
Ecco, proprio l'ombra di un sogno (o di tanti sogni): un'ombra più bianca del pallore.

«Film-Comment» (1962-1987): una voce dell'America indipendente

Nuccio Lodato

Per chi, nel seguire le cose del cinema, sia incline alla nostalgia, non ci sono dubbi: il 1962 fu un anno memorabile. Dalla Francia agli Stati Uniti, dalla Gran Bretagna all'Est europeo, dall'Italia all'America Latina, pullulavano e s'irrobustivano in ogni parte le nuove ondate, con decine di nomi di nuovi autori e titoli di nuovi film, gli uni e gli altri dal futuro non effimero.
Nello stesso tempo, da un particolare punto di vista, forse un po' pregiudiziale più che nostalgico, potrebbe apparire, sempre il 1962, l'ultimo anno di vita non fittizia del cinema classico, oltre che la data di nascita di un cinema diverso. Arrivano insieme sugli schermi, infatti, *L'uomo che uccise Liberty Valance* di Ford e *Gli uccelli* di Hitchcock, *Atari!* di Hawks e *Tenera è la notte* di King, *Due settimane in un'altra città* e *I quattro cavalieri dell'Apocalisse* di Minnelli, *55 giorni a Pechino* di Nicholas Ray, il remake *Quelle due* di Wyler e via dicendo: ciascuno di questi film hollywoodiani, da solo, in una stagione delle attuali, comunque lo si giudichi, costituirebbe un avvenimento.
Un'edizione della Mostra di Venezia (diretta da Meccoli, salvo errore), incredibilmente, a ripensarci oggi, osteggiata dalla critica più rigorosa per presunte *défaillances* della commissione di selezione, riusciva a collocare insieme ai nastri di partenza della, tanto più allora, immancabile competizione, *Questa è la mia vita* di Godard e *L'infanzia di Ivan* di Tarkovskij, *Thérèse Desqueyroux* di Franju e *Cronaca familiare* di Zurlini, subendo oltretutto all'ultimo momento, tra polemiche altrettanto clamorose, le defezioni del *Processo* di Welles e di *Eva* di Losey, e vedendosi passare quasi sotto una cortina d'indifferenziato silenzio, dopo l'inevitabile pubblicità pruriginosa della vigilia, uno dei film più riusciti e importanti del decennio, *Lolita* di Kubrick.
Nella pubblicistica internazionale, grande spazio per l'inopinata resurrezione, a Cannes, del Buñuel di *Viridiana* (assai largamente preannunciata, peraltro, l'anno precedente da *L'angelo sterminatore*) con le relative polemiche censorio-confessionali, e gran daffare di uffici stampa per il lavoro siciliano di Visconti con Burt Lancaster al *Gattopardo*, che peraltro sarebbe uscito solo nella stagione successiva: quella in cui Losey sarebbe tornato a Venezia col *Servo*, e Resnais con *Muriel*.
(In Italia, ancora, Antonioni in piena trilogia, Fellini sul set di *Otto e mezzo* e in uscita col *Dottor Antonio*, in quell'irripetuto esercizio di alta novellistica cinematografica a più mani che fu *Boccaccio 70*).

E insieme, il periodo di più preziosa accumulazione, nel lavoro di Brakhage e di Markopoulos, di Rice e dei Kuchar e di molti altri autori off, a est e ovest degli Stati Uniti, oltre e più che nella diffusione internazionale di *I fucili degli alberi* di Mekas e della sua rivista «Film Culture» — come di *Ombre* di Cassavetes — di quello che in Europa e in Italia, sotto il nome un po' tirato di New American Cinema, si sarebbe cominciato a conoscere con un minimo di serietà soltanto cinque anni più tardi.
È in questa congiuntura internazionale, particolarmente vivace e favorevole, che ha inizio, sia pure momentaneamente sotto altro titolo, l'avventura di «Film Comment», pervenuta, col 1987, a venticinque anni di vita e a oltre centoventi fascicoli pubblicati.

Si chiamava «Vision»

Non è del resto né il primo né l'ultimo caso di una rivista che muti testata e denominazione nel corso stesso della propria storia, pur restando in sostanza se stessa: il fatto, d'altra parte, interviene qui con tanta repentina sollecitudine da risultare di fatto ininfluente per chi si proponga di tracciare un generale diagramma di minima dell'esistenza dell'illustre periodico, dal momento che si verifica già al terzo numero.
«Vision» è infatti la denominazione con cui la rivista esce per la prima volta, nella primavera del 1962, in formato piuttosto ridotto (trentasei soltanto le pagine, ma anche solo quaranta i centesimi): in copertina, il documentarista Dan Drasin, il cui passaggio alla storia del cinema, un quarto di secolo più tardi, almeno nella limitatezza della nostra ottica eurocentrica, resta da garantire.
Editore, per i soli due numeri che la nuova pubblicazione produce con la testata originaria, Joseph Blanco, il quale, in ossequio alla tradizione e alla prassi, traccia subito, badando bene a non uscire dalla linee generali, gli enunciati di principio: «Col crescente interesse per il cinema come forma d'arte, e l'ascesa del New American Cinema, "Vision" assume il ruolo di pubblicazione destinata al cineasta indipendente e a quanti nutrono un sincero interesse per l'illimitato orizzonte del cinema».
Direttore della, per il momento, rivistina, Gordon Hitchens, figlio della giallista Dolores (da un cui romanzo Godard avrebbe tratto nel 1966 *Bande à part*). Tra i principali collaboratori della prima ora, particolare l'evidenza e la continuità di un terzetto femminile, costituito da Mary Batten, Clara Hoover — che da lì a poco avrebbe rilevato Blanco come editore — e Diana Macbeth, moglie dello stesso Hitchens.
Questi era introdotto nell'ambiente della Columbia University e collaborava alla sua rivista, «Spectator»: fortemente interessato al documentario, appariva assai vicino agli ambienti dell'avanguardia newyorkese particolarmente identificabile, in quegli anni, anche a livello organizzativo e programmatico, nei fratelli Mekas. Pur se entrato a «Vision», come tutti, a titolo nettamente volontario, contribuì alla sua evoluzione verso un taglio più spiccatamente professionistico, concretatosi anche, col terzo numero, nel mutamento di formato e veste e nell'assunzione, appunto, della testata definitiva. «"Film Comment" già "Vision"» recita infatti la copertina del terzo fascicolo, il cui prezzo passa a sessanta centesimi: siamo già, di fatto,

nel 1963, e in copertina figura *La ricotta* di Pasolini. La data ufficiale del numero, nel contempo terzo e primo, in un certo senso, della rivista, è però "autunno 1962". La sua comparsa segna altresì il passaggio della pubblicazione alle edizioni Lorien di Clara Hoover, aspirante attrice con interessi artistici, amica di Mary Batten, che avrebbe assolto alla funzione di editrice fino a tutto il 1965: il periodo di primo, pionieristico assestamento. L'abbandono da parte della Hoover, che avverrà tra l'altro in circostanze piuttosto movimentate per la coincidenza con sue questioni legali di altra natura, e non presumibilmente estraneo un progressivo logoramento di rapporti con lo stesso Hitchens, riaprirà da lì a poco un periodo problematico anche dal punto di vista finanziario e manageriale. Esso si concluderà soltanto nel 1968, con l'entrata in scena di un uomo della provvidenza, il cineasta bostoniano Austin Lamont, già in contatto col direttore e la rivista in qualità di corrispondente e sporadico collaboratore negli anni precedenti. A cominciare dal numero dell'estate di quell'anno, sarà così Lamont, offertosi volontariamente alla bisogna — cosa resagli per gran parte possibile da un'eredità — a occuparsi del ruolo editoriale di «Film Comment», succedendo alla precaria "fondazione" che aveva malamente supportato gli anni d'interregno susseguitisi alla secessione della Hoover.

Induce i film-makers a scrivere

Dall'angolazione, qui certo prioritariamente interessante, della linea editoriale, lungo gli anni Sessanta la scelta di fondo dichiarata di Hitchens pare quella di indurre (secondo una sua stessa dichiarazione, non incoerente del resto col proposito iniziale dell'editore, che individuava proprio nei cineasti *free lance* un potenziale pubblico anche di lettori) «i film-makers a scrivere». Vengono in tal modo a succedersi, piuttosto di frequente, le firme, oltre che di Gregory Markopoulos e Dan Drasin, di Emile de Antonio e Arthur Barron, William Bayer e soprattutto James Blue, in parallelo ai commenti e alle interviste sul cinema indipendente newyorkese di Mary Batten. La disponibilità nei confronti del movimento, che attraversa un momento incomparabile e irripetuto della propria vitalità, è apertamente condotta fino al livello della diretta compartecipazione: sullo stesso numero 3 compare un saggio d'insieme della Batten sull'opera di Ron Rice, e alla rivista si avvicina ben presto Amos Vogel, che manterrà poi una propria rubrica sul cinema indipendente per un lunghissimo periodo, anche successivo all'assai netto ridimensionarsi del fenomeno. Ci saranno interviste a Shirley Clarke già nel 1964 e ancora a Mark Lane ed Emile de Antonio nel 1967. Dieci anni più tardi, in un omaggio a Henri Langlois che comparirà pochi mesi dopo la sua scomparsa, nella primavera del 1977, figureranno, tra gli altri interventi, quelli di Kenneth Anger e Sheldon Renan.

Ai cineasti, peraltro, si affiancarono fin dal principio critici, sociologi e collaboratori di diversa estrazione disciplinare, non esclusi gli storici, primo fra tutti Herman G. Weinberg, che si produrrà a sua volta, nel 1968, in un saggio sul cinema sperimentale.

Fin dall'intera fase della direzione di Hitchens, comunque, la rivista viene rivestendo determinate opzioni di fondo, che il successivo subentrare

dell'attuale, e ben più determinante responsabile, Richard Corliss, pur mettendole in questione in maniera decisa, non giungerà a superare radicalmente: una certa qual refrattarietà di fondo alla ricerca cosiddetta "teorica" strettamente intesa; la propensione a privilegiare, nell'informazione e nell'analisi, pochi film e temi di vasto richiamo, in luogo d'una più vasta e sistematica attenzione al complesso della problematica e della produzione cinematografica. Col cinema indipendente da un lato, quello hollywoodiano dall'altro diviene, in maniera più contenuta e con maggiore distacco, il terreno d'intervento continuativo della rivista, rafforzato dal concorso di firme saggistiche prestigiose fin dai primi numeri: Bogdanovich scrive di *Arkadin* nel primo numero, Sarris di Otto Preminger in uno di poco successivo.

L'apertura verso aree d'interesse politico-sociale

Col finire degli anni Sessanta, la progressiva crisi che viene a travagliare il New American Cinema e l'accentuazione delle individualità sempre più reciprocamente isolate che se ne distaccano finiscono per raffreddare progressivamente i rapporti con l'ex costellazione Mekas, a sua volta in via di progressivo sfaldamento, e la relativa produzione. Da una parte, come scrive nel 1967 Gregory Battcock, uno dei più seri e accreditabili studiosi dell'underground, «il pieno e solo obiettivo del film d'avanguardia è quello di enunciare la poetica programmatica del suo autore»; dall'altra, noterà Hitchens l'anno successivo, recensendo una raccolta di articoli di Pauline Kael, «ciò di cui l'arte del film ha fieramente bisogno, soprattutto in America, è ricerca in profondità, documentazione, scoperte basilari, senso della storia».
Ne consegue una progressiva apertura verso aree, se non di vero e proprio impegno, certamente d'interesse politico-sociale, in anni nei quali, anche oltreoceano, la spinta al dibattito ideologico veniva attraversando senza dubbio una fase ascendente. Lo attestano, ad esempio, le energiche reazioni di alcuni lettori alla serie di articoli dedicati dallo stesso Hitchens, nel numero dell'inverno 1965 — «Film Comment» in tutto questo periodo è ancora trimestrale — all'opera di Leni Riefenstahl, precorrendo un risveglio di interesse che sarebbe sopravvenuto anche in Europa parecchi anni dopo, e l'altrettanto decisa autodifesa del direttore.
Ma anche temi quali i dieci di Hollywood, la censura, i rapporti fra religione e cinema, il razzismo, le implicazioni storico-politiche del cinema documentario sono ricorrenti nelle predilezioni e preoccupazioni di Hitchens in quegli anni. Particolarmente delicate le ricerche sulla problematica politica indotta, anche a livello governativo, attraverso il cinema: è il tempo in cui gli Stati Uniti si ritrovano sempre più decisi ad avvilupparsi progressivamente nella ragnatela mortale del Vietnam.
È proprio da questo terreno che cominceranno a svilupparsi anche i numeri di fatto monografici, ancorché non presentati esplicitamente come tali, che emergeranno di tempo in tempo nella progressione della rivista. È il caso di quello sulla filmografia concernente John F. Kennedy nel 1967, e di altri poi riguardanti il realismo socialista e il cinema cubano, come di quello dedicato al cinema svedese, in concomitanza con la non dimenticata

retrospettiva sorrentina di cui riferisce Peter Cowie, ma che coinvolge Bergman come la Garbo e come Sjöström, in un numero (siamo nell'estate del 1970) nel quale si riferisce pure della produzione militante newyorkese contro la guerra vietnamita.
La successione degli argomenti messi a fuoco suggerisce anche, paradigmaticamente, il progressivo slittamento dagli interessi politici, o comunque estranei alla fiction, assai chiaramente accentuati nei primi anni, ad altri più schiettamente filmici. Dapprima si tratta del cinema pedagogico, di quello della Repubblica Popolare Cinese nel periodo di poco precedente la rivoluzione culturale, di quello bulgaro, o della parabola della Legion of Decency (è proprio questo studio a portare per la prima volta sulla rivista la firma del futuro, da lì a poco, nuovo direttore Richard Corliss). Più avanti, invece, tra i monografici, saranno da ricordare ad esempio quello (inizio del 1973) su cinema, erotismo, sesso e censura, con un'introduzione ancora di Corliss, due interviste a Radley Metzger e Russ Meyer, e un intervento di Raymond Durgnat su Meyer e Masoch (aspetti di *Vixens* e *Venere in pelliccia*...), o il più recente, assai prezioso, sebbene dedicato a realtà a noi, per forza di cose, prevalentemente sconosciute, o apprese in ritardo e di seconda mano, sulla tv statunitense (luglio-agosto 1979).

Si chiude la fase storica

Nel frattempo però, giusto nel luglio del 1970, coronando un processo di progressivo disimpegno già innescato a partire almeno dall'anno precedente, Hitchens lascia «Film Comment», al termine di un forte deterioramento dei suoi rapporti con Lamont, in termini coinvolgenti sostanziali aspetti di caratterizzazione e funzionamento operativo ed editoriale. («Che battaglia è stata!» scriverà nell'articolo di congedo, «la migliore e la peggiore della mia vita»). Col subentrare, in suo luogo, di Richard Corliss, si chiude la fase per così dire "storica" del periodico, aprendo quella che, di fatto, dura a tutt'oggi.
Il processo di evoluzione della rivista risulta più linearmente ripercorribile da un'agevolazione autoretrospettiva, offerta dalla stessa. Nel numero di gennaio-febbraio del 1984, centesimo fascicolo, «Film Comment» pensò di autocelebrarsi dedicando una volta tanto a se stessa l'inserto centrale che già da alcuni anni ne rappresentava, come si vedrà, il principale nucleo tematico, e raccontandosi in oltre dieci fitte pagine non firmate, ma verosimilmente attribuibili allo stesso Corliss. Una ricca, per certi versi forse persino troppo particolareggiata ricostruzione diacronica, per quanto tesa più a dar conto, quasi, degli aspetti editoriali e finanziari di retroscena che non di quelli di linea redazionale, probabilmente presunti di più immediata accessibilità al lettore.
Certo, confrontando il primo numero di «Vision» con quello iniziale del 1978, in cui la direzione di Corliss assume la pienezza anche quantitativa e grafica della propria realizzazione, le differenze risultano accentuate sotto ogni riguardo. Il capostipite, secondo la descrizione che ne fa proprio il saggio di autoricostruzione, era contraddistinto da interventi sulla propaganda razzista antinegra sugli schermi, sull'apporto degli adolescenti agli incassi delle sale, da riflessioni critiche sulla Nuova Ondata e «ruminazioni

sul cinema astratto» (*sic*), mescolando in tal modo cinema hollywoodiano e straniero, sperimentale e documentario, «cronaca, sociologia di superficie e giudizi estetici in commistione».
Con il 1978, alla povertà d'un'origine rispetto alla quale, com'è evidente e comprensibile, non doveva registrarsi una spiccatissima sensazione di tradizionale continuità, sarebbero mutati anche l'impostazione grafica e il formato, grazie al nuovo contributo di Michael Uris, affiancatosi per l'occasione al consueto apporto grafico "interno" di George Sillas, aumentando contemporaneamente il numero delle pagine, attraverso il classico salto da quattro a cinque sedicesimi. Le nuove pagine, aggiunte passando da 64 a 80, sarebbero state impiegate, secondo l'annuncio di Corliss, per un nuovo inserto centrale destinato a porre a fuoco a distanza sempre più ravvicinata l'obiettivo individuato: un film, un autore, una scuola.

Il salto di qualità

Già in questo stesso numero Andrew Sarris aveva fornito, in chiave quasi autobiografica, come momento emblematico del salto di qualità nei programmi e nelle aspirazioni, un punto di vista complessivo sul problema del fare critica negli anni Settanta, allo spartiacque tra il sopravvenire di una nuova soggezione strutturalista e quella della politica degli autori, d'incipiente tramonto dopo l'egemonia del decennio trascorso. E sempre Sarris, del resto, percettibile segno di continuità con la propria presenza tra vecchia e nuova rivista, quasi sorta di padre nobile della sopravvenuta direzione, aveva tenuto a battesimo, poco meno di un decennio prima, appunto nell'estate del 1970, al sopraggiungere di Corliss alla direzione, la nuova gestione con un altro articolo d'apertura, *Notes on the Auteur Theory in 1970*, che rappresenta una sorta di premessa ideale del successivo. Interessante, quest'ultimo, appunto anche per la larga apertura "privata" che il critico vi concede, in linea con un altro suo intervento, risalente anch'esso al 1970, l'introduzione alle sue *Confessions of a Cultist*, dove narra del proprio incontro coi Mekas, e degli esordi di questi con «Film Culture», e propri a «The Village Voice».
L'inizio della collaborazione di Richard Corliss a «Film Comment» diretta da Hitchens aveva avuto luogo, nell'estate del 1968, nel già ricordato numero su cattolicesimo e cinema, per rendere possibile la pubblicazione delle ricerche sulla Legion of Decency che egli stesso aveva coordinato, in qualità di docente, alla Columbia University. Già allora collaboratore di molti giornali e riviste (è nato nel 1933), aveva collaborato per un biennio al Department of Film del Museum of Modern Art. Scelto quasi a freddo da Lamont come sostituto di Hitchens due anni più tardi (è abbastanza epica la rievocazione dell'evento), egli si pose ovviamente, innanzitutto, il problema di fare una rivista diversa da quella del suo predecessore, oltre che ampliata e rafforzata.
Abbastanza rapidamente e sensibilmente, un maggiore interesse per il risvolto "estetico" del cinema si sostituisce alla passata preponderanza degli interessi socio-politici: entra in gioco anche qui, a ben più di un decennio ormai dalla sua elaborazione in terra francese, la "politica degli autori", convogliata in particolare, naturalmente, nell'ottica d'una nuova e

totalmente rivoluzionata considerazione rivalutante del cinema hollywoodiano. «Quando assunsi la direzione di "Film Comment" mi resi conto» afferma lo stesso Corliss «che in tutto il trambusto, sebbene la corrente "autoriale" cominciasse ad alzare la cresta anche negli Stati Uniti, non c'era una sola rivista che si dedicasse alla storia del cinema americano». Così, «Film Comment» si apprestava a diventare quella rivista mancante, rompendo con un quarantennio di ipercritica nei confronti della cinematografia nazionale.
Tale scelta di fondo implicava ovviamente, coi nuovi orientamenti implicitamente emergenti, di conseguenza, nella selezione degli argomenti, la possibilità di andare alla ricerca di un corrispondente pubblico più vasto. Ma anche l'attenzione alle correnti più vitali del cinema europeo. Già allievo di Sarris all'Università di New York, Corliss ne aveva assimilata la profonda e intelligente, proprio nella sua duttilità, lezione di osmosi filtrata del meglio delle correnti critiche europee. Così, una versione meditata e parziale della teoria degli autori non poteva ovviamente che divenire un supporto basilare di prim'ordine per un cultore innamorato del cinema americano classico.
Si registra, d'altra parte, una più sistematica attenzione per quanto, nella critica americana, costituiva da decenni il più saldo e fecondo terreno di tradizione in senso non conformista: il magistero critico trasmesso cioè, proprio a far data dagli anni Trenta-Quaranta, da uomini come Otis Ferguson, James Agee e Manny Farber: quest'ultimo chiamato anche a collaborare (permettendolo per fortuna, a differenza degli altri, l'ufficiale d'anagrafe...) alla nuova linea.

La rinuncia a ogni velleità di critica programmante

Il principale scopo di Corliss, secondo la sua stessa definizione, fu quello di «catturare sulla carta lo stile e il contenuto dei film» (che realmente venivano prodotti o, meglio ancora, lo erano stati nel passato) piuttosto che di dare luogo alla costruzione di un'ulteriore teoria generale del cinema. Questa deliberata rinuncia preliminare a ogni velleità di critica programmante, all'inizio degli anni Settanta, risultava peraltro a sua volta perfettamente in linea coi nuovi orientamenti, in via di chiarificazione nella critica, per non dire nella cultura, internazionale, persino in Europa, denotanti una certa qual sopravvenuta, se non indifferenza, per lo meno insofferenza verso le accentuazioni d'impegno o addirittura di scontro ideologico predominanti nei venti anni precedenti. Corliss e la sua generazione avevano già potuto, e non solo di scorcio, attraversare tutto ciò con esperienza diretta: non a caso l'interesse per le questioni della censura e il controllo ideologico del cinema, i trascorsi del maccartismo e le liste nere continueranno egualmente a costituire motivi ricorrenti, negli interessi ricostruttivi e storici di «Film Comment».
È questo il risvolto di maggiore continuità, rispetto agli anni precedenti. Persistono peraltro determinate analogie anche nel modo di costruire il sommario: risultano vistosamente convergenti certe scelte pratiche, a cominciare dal perpetuarsi dell'assenza di qualsiasi tentativo anche larvale di rubriche recensorie o classificatrici dei film di nuova uscita, a favore

d'una prospettiva a priori selezionatrice delle sole, rare opere ritenute di maggior interesse. Anche in questo meccanismo, apparentemente di superficie, finisce per estrinsecarsi una politica degli autori di fatto che porterà, l'una dopo l'altra, le annate della rivista — non diversamente, in fondo, dai saggi-recensione con intervista d'apertura di «Positif» — a svolgere una propria galleria di registi ben sottolineata e motivata.
Il fare critica comunque a vari livelli diviene prevalente, pur se spesso inteso in una versione *soft* tutta costa orientale. Si palesa altresì un'assai più pronunciata e quasi tendenzialmente sofisticata attenzione alla scrittura, intesa anche come qualificazione stilistica individualizzante dello stesso far critica: ritenendo acutamente che un simile orientamento potesse a sua volta, alla lunga, risultare pagante rispetto ai lettori. Al problema dell'accesso a una sempre più vasta schiera dei quali, senza intaccare la dignità giornalistica, Corliss è ulteriormente sensibilizzato dall'acquisizione, nel 1980, del ruolo di collaboratore cinematografico fisso di «Time». «L'idea» riassumerà, pensando al periodo, dal 1939 al 1948, in cui a precederlo come titolare di quella rubrica era stato Agee, con breve successione immediata di Farber «era quella di non indurre il lettore ad addormentarsi...».

Una pagina doppia per le "gole profonde"

È anche questo pensiero che probabilmente porta, col potenziamento del 1978, a inaugurare in coda una doppia pagina di pettegolezzi ("Back Talk") cui vengono invitati a collaborare anche i lettori («incluse» si precisa «le gole profonde cinematografiche»). Tipo d'accostamento non inusuale, del resto, in una rivista, tanto più statunitense (basti ricordare come il "Brandy, Coffee and Cigars" concludeva, spesso assai brillantemente, «Film Culture» stessa), ma in grado di risultare sommamente gradita anche a palati europei: capace, più ancora, d'imporsi al neppure ristrettissimo pubblico di addetti o quasi tali adusi, al di qua e al di là dell'Atlantico, a una sorta di ormai molto qualificata e ben introdotta cucina internazionale della pubblicistica filmica.
E il primo decennio di Corliss, quello del consolidamento, porta appunto alla consacrazione ufficiale dei collaboratori più stretti e ricorrenti, con notorietà pubblicistica non solo ormai anglo-americana. I principali fiancheggiatori del periodo di rodaggio appaiono, oltre a Sarris (i cui contributi, come si è visto, più che per il numero risultano importanti per la loro funzione demarcante i momenti di maggior rilevanza nell'evoluzione della testata), Richard Koszarski, Paul Jensen, David Bordwell, Gary Carey e, più ricorrenti e in vista, con Elliott Stein e Richard Thompson, soprattutto Richard Jameson e David Thomson, Faranno poi seguito altre firme di ancora maggiore diffusione internazionale, come quelle di Joseph McBride e Jonathan Rosenbaum, per sfociare infine nell'inserimento di due critici britannici per nazionalità, ma assai operanti e ascoltati anche sulla scena americana, quali Robin Wood e Raymond Durgnat, cui faranno capo numerose prese di posizione, anche polemiche, assai incisive per la caratterizzazione e la collocazione stessa della rivista, nel loro taglio nettamente contro corrente. In parallelo anche a un instancabile lavoro di messa a

punto monografica portata avanti dai due: ne usciranno contributi in tal senso (ad esempio, su Vidor, o Hawks, o Hitchcock) decisamente di primordine.
Ma l'attenzione di Corliss e del suo gruppo, nei primi anni, è anche largamente devoluta all'irrobustimento delle basi editoriali, la cui situazione, durante l'intera gestione Lamont, nonostante il generoso impegno dell'editore bostoniano, non aveva potuto risultare, per forza di cose, fra le più brillanti finanziariamente. Non solo tranquillità e sicurezza, ma una definitiva solidità, poterono infine essere raggiunte con l'acquisizione della responsabilità editoriale del periodico da parte della Film Society del Lincoln Center.

Sotto l'egida del Lincoln Center

«Film Comment» era già, per proprio conto, divenuta bimestrale col settembre-ottobre 1972. Il Lincoln si esprimeva nel cinema, attraverso la Film Society, soprattutto con l'organizzazione del New York Film Festival, al quale Corliss aveva collaborato fin dal 1971, facendo anche parte della commissione di selezione. Al corrente dell'intenzione del sodalizio di estendere anche alla pubblicistica la propria sfera, egli poté mediare senza strappi un complesso accordo fra Austin Lamont e la direttrice della Society, Joanne Koch.
La testata, con l'ottobre del 1973, andò a collocarsi sotto l'egida del Lincoln Center: la novità venne resa nota ai lettori nell'ultimo fascicolo di quell'anno, e divenne effettivamente operante con quello del maggio-giugno 1974, indicante, in transitorio condominio, Lamont come "editore esecutivo" e la Lincoln Center Film Society come editrice.
La nuova collocazione accentua ovviamente l'interesse per la manifestazione newyorkese e i suoi programmi, peraltro senza concessioni, e mantenendo un alto margine di libertà critica tanto nei confronti del Lincoln quanto di autori e opere in rassegna. In più d'un'occasione, inoltre, omaggi organizzati dalla Film Society per autori o interpreti chiave del cinema americano classico si trasformano per la rivista in spunti d'approfondimento critico d'eccellente qualità, portando, ad esempio, ai contributi saggistici di Sarris su Cukor, di Jameson su John Huston o di Thomson su Billy Wilder.
Giungono persino, i supporti organizzativi del nuovo sponsor, a consentire più puntuali escursioni nei confronti della produzione corrente. Non muta il pensiero di fondo: «Non penso che la contemporaneità aiuti la rivista: aiuta a venderla. Uno dei motivi per cui collochiamo in copertina la foto di un nuovo film è vendere la rivista: se non la comprano, non la leggono» conclude Corliss con la salomonica forza delle ovvietà. E tuttavia, aggiunge simpaticamente, le aperture del nuovo corso in merito risultano pur sempre tali da condannare all'inattualità una splendida battuta di Ciment, memore del sostegno da sempre offerto dalla sua «Positif» ai nuovi americani che riteneva degni e della reticenza della consorella newyorkese a fare altrettanto: «Michel mi ha detto che un regista, per essere menzionato da "Film Comment", doveva o compiere settantacinque anni o morire».

Parlano i nuovi narratori italiani. 2

Vincenzo Cerami
Giorgio Montefoschi
Roberto Pazzi
Sandra Petrignani

Con l'intervento di altri quattro narratori italiani, continuiamo il discorso, iniziato nel numero precedente, sul rapporto cinema/letteratura. È un tema su cui si discute da oltre mezzo secolo e sul quale sembra che ormai, affermata l'autonomia dei due linguaggi, non ci sia più niente da dire. Ma cosa ne pensano le nuove generazioni di narratori, quelle formatesi quando il cinema e la tv sono stati al centro del processo di industrializzazione della creazione artistica? Accettano che la circolarità dei linguaggi, ormai emergente nelle strutture produttive, abbatta la frontiera tra film e pagina scritta? Ritengono che lo scrittore abbia già occupato tutto il territorio dell'immaginario, senza lasciare spazio al regista cinematografico o televisivo, oppure sono dell'avviso che il cinema è la sola arte in grado di esprimere totalmente la vita e la storia dell'uomo? Su questi temi e su quelli che ne derivano all'interno del confronto fra cultura letteraria e cultura audiovisiva, nel numero precedente hanno parlato Aldo Busi, Giuseppe Conte, Antonio Debenedetti, Bianca Maria Frabotta e Renato Minore.

Vincenzo Cerami:
«Carichi di immagini, immaginiamo per immagini»

Il cinema si è andato costituendo le proprie regole sintattiche già nel tempo in cui era muto. Il filo logico e cronologico che legava un'inquadratura all'altra non chiedeva quasi mai ausilio alla parola (che allora compariva scritta su cartelli).
Col passare del tempo e di concerto con il progresso tecnologico, il linguaggio del cinema si è fatto più sofisticato e più articolato. Furono inventati gli obiettivi, lo zoom, i carrelli, le pellicole sensibili, il sonoro... Eppure nessuno può dire che il cinema sonoro, moderno, è in assoluto migliore di quello muto, arcaico.
La parola, tutto sommato, pur cambiando molte cose del cinema, non ha garantito un livello superiore del linguaggio, nel senso che non ha aggiunto strumenti espressivi tali da poter affermare che il film sonoro è migliore di quello muto. Probabilmente, nel cinema, l'immagine "parla" più della parola, può addirittura contraddirla (l'espressione verbale e il tono di una battuta). Non basterebbe un intero romanzo a descrivere la faccia impenetrabile di Buster Keaton.

Le parole che si ascoltano dentro un film sono per lo più pronunciate dai personaggi che le recitano e acquistano, quindi, la stessa funzione di "paesaggio": descrivono, mentono, fanno da sfondo. La parola, nel cinema, "racconta" non per quello che essa *dice* nella sua sostanza di parola scritta, ma per quello che evoca nel (e del) personaggio che la pronuncia. La parola, nel cinema, è solo un colore, uno dei tanti che compongono l'immagine. Non ha peso, non si può ascoltarla due volte, significa altro. Nella scrittura letteraria, fatta esclusivamente di parole, senza l'aiuto della musica, delle voci e della fotografia, i sostantivi, gli aggettivi e i verbi si legano secondo un filo rosso più complesso, anche perché lo scrittore non rinuncia a nulla: con le sole parole scritte vuol far pensare, vuol raccontare, vuole emozionare e vuole creare immagini. Cos'ha di più rispetto all'autore di cinema? Proprio la povertà dei suoi mezzi: un foglio di carta, una penna. Con la parola egli deve descrivere, far parlare i personaggi, esprimere i loro pensieri e contemporaneamente "far immaginare".
Il "far immaginare" dello scrittore e il "creare immagini" del regista rappresentano l'elemento comune alle due arti.
Qualche riflessione a margine di queste riflessioni bisogna farla a proposito dell'atto creativo, oggi, sia dello scrittore sia dell'autore di cinema: per entrambi, i processi attraverso i quali essi hanno conosciuto il mondo agiscono da impulsi nervosi per l'immaginazione. Dal dopoguerra a oggi le generazioni che si sono succedute si son trovate a essere sempre più bombardate dalle immagini visive, da quelle dei rotocalchi, del cinema, della televisione e della cartellonistica pubblicitaria... Mentre prima uno scrittore viaggiava nella fantasia facendosi luce con le letture di altri libri, oggi egli, con gli occhi e l'anima così carichi d'immagini, non può non utilizzare questo suo "modo d'aver appreso il mondo" nel momento in cui vuole "descrivere il mondo". Egli immagina per immagini più di quanto facessero gli scrittori d'un tempo.
Tutto questo non basta però a ritenere concorrenti — per lo meno sul piano del linguaggio — le due arti. Restano e resteranno sempre due universi lontanissimi. Se concorrenza c'è, è solo sul piano del consumo: l'immagine visiva, per la sua carica immediatamente evocativa, con la sua naturale istigazione alla pigrizia, emoziona con più facilità, si rende subito comprensibile. Per questo tende a vincere sulla pagina scritta. Quest'ultima invece, dovendo necessariamente "giocare" con i concetti nascosti dietro le parole, ha natura più filosofica. Meno comportamentale e più di pensiero. Se l'immagine visiva, in questo momento (e molto di meno nel cinema e più in televisione), vince su quella scritta, vuol dire che i consumatori d'arte vogliono più emozionarsi che pensare. A meno che, nel caos dei segni esplosi, dilaghi una profonda diffidenza verso il pensiero. Allora l'emozione è l'unico sentimento rimasto.

Giorgio Montefoschi:
«Perché non dire che un film può ispirarci?»

Nel mio primo romanzo, *Ginevra*, c'è un personaggio che sta chiuso in una stanzetta di una villa e dalla mattina alla sera guarda film. Una delle immagini che più lo colpiscono — e che, per questo, ha provveduto a

ristampare svariate volte fino a darle la durata di un'ora — è l'inquadratura fissa della città di Toledo. Egli la guarda e la guarda senza stancarsi mai.
È l'immagine iniziale di un famoso film di Luis Buñuel, *Tristana*. In quel romanzo ci sono altre immagini di film, vere o finte che siano. In quasi tutti gli altri miei libri, in determinate scene o semplici atmosfere romane, ho citato Fellini. In quest'ultimo romanzo, *Lo sguardo del cacciatore*, le vicende prendono il loro avvio da una grande cena romana di fine d'anno, per la quale, devo dire, ho pensato in maniera assai più esplicita al film di Bergman, *Fanny e Alexander*, che alla celebre scena d'inizio del romanzo di Thomas Mann.
Tutto questo per spiegare come vedo personalmente (né altro mi interessa) i rapporti fra cinema e letteratura: incredulo che ancora oggi, periodicamente, si interroghi tizio e caio sul rapporto del cinema *in dipendenza* della letteratura (quanto un film possa riprodurre esattamente lo spirito... ecc. ecc. e altre amenità) e nessuno dica quanto invece è stato influenzato, ispirato, sollecitato, dal contrario, cioè da un autore cinematografico o da un film.
Ritengo (sempre personalmente) che oggi, per la letteratura, il cinema sia proprio com'era la pittura nel secolo scorso. Come per Proust il quadro famoso di Vermeer. E penso che nessuno invada il campo di nessun altro. E che nessuno debba aver paura di nessuno. Come i veri scrittori e i veri registi cinematografici perfettamente sanno.

Roberto Pazzi:
«No alla letteratura che imita il cinema»

Vado poco al cinema. Non lo corteggio, quando scrivo i miei romanzi, tendo anzi a diffidare della sua preponderanza, della sua influenza sulla scrittura. Penso ai capolavori che si sono scritti *prima* del cinema, a romanzi come quelli di Proust, ad esempio, o quelli di Dostoevskij. C'erano già prima della sua nascita però le pulsioni "visive e cinematiche", l'aspirazione a un unico tratto espressivo in cui gesto, voce, colore, parola si componessero insieme in un'opera unitaria.
C'è una sola cosa che invidio al linguaggio del cinema e che mi tiene a volte incatenato alla poltrona di un cinematografo: la percezione del tempo, i modi di sgranarlo e riavvitarlo su se stesso fino a scompaginarlo, sbatterlo fino a farlo impazzire come una maionese. Lì, in questa possibilità di tornare indietro e anticipare, di seguire, come faceva l'Ariosto nell'*Orlando Furioso*, tre, quattro, cinque e più storie diverse sento la sua grande forza, il suo fascino più autentico. E, forse, anche la sua possibilità di superare il romanzo, almeno in questo potere di guardare alla vita con l'occhio di Dio.
Ma il cinema ha una debolezza che mi disaffeziona da lui: chi di tempo ferisce di tempo perisce. Perché? Perché il tempo di fruizione del film è questa volta secondo al tempo della vita: è due ore, un'ora, mezz'ora di vita. Poi finisce come un sogno e non si può più ripetere altro che ricominciando da capo e tutto insieme. C'è qualcosa di morto e di mortale in questa legge di fruizione del cinema, di legato al *passare* di un poco della

nostra vita che mi rende invece più caro il romanzo. Il romanzo si può interrompere, tornando indietro, rileggendo, sottolineando, saltando qualche cosa persino; il libro sta fermo e accetta a qualsiasi ora l'ingresso del lettore che sarà lui a stabilire il tempo della sua visita.
Ho sempre avvertito fin da bambino, alla fine di un film, un senso di vuoto, di tristezza, di malinconia, come davanti a una cosa che non c'è più; che è svanita nel nulla come un sogno. Il libro mi è sempre parso consistere, non franare, dar luogo a una riflessione, a un riesame, a ripresa di possesso meno effimera, a uno scavo sempre nuovo e diverso.
Un'altra cosa mi ha sempre colpito del cinema riguardando un vecchio film che avevo visto dieci anni prima: il senso di una cosa vecchissima, datata, piena di una vita che non c'è più, che è pateticamente morta come gli attori che sorridono e cantano e sono già da anni nella tomba. Questa sensazione — provata di recente con due film che ho adorato, *La dolce vita* e *Ultimo tango a Parigi* — con due romanzi coevi dei due film e riletti come *Il gattopardo* e *L'airone* non s'è verificata. Il romanzo pare, se è davvero arte e non roba scritta per campare col "mestiere" di narratore, avere vita più lunga, essere meno datato, meno deperibile.
Non amo una letteratura che imiti il cinema e se ne faccia non dirò ancella ma cameriera: come quella di alcuni giovani narratori italiani arresi alla prepotenza delle immagini, incapaci di affondare l'occhio nella coscienza, tutti distesi sulla superficie delle cose, "paesaggisti esistenziali" o peggio ancora minimalisti americani o altre piacevolezze del genere. La dittatura dell'occhio cui siamo soggetti con televisione e cinema porta certamente con sé l'atrofia dell'orecchio e cioè la sensibilità non a *quel* che viene detto ma a *come* viene detto, al *tono*, allo *stile*, al suono, alla "fonè". Che sono poi i luoghi dove si decide la sorte della letteratura.
Sono convinto che la letteratura possa giocare sul terreno del simbolo e della metafora, grazie alla parola, alla concrezione di vissuti e di lacerti storici di cui è *ricco deposito* la parola, battaglie contro il vuoto in cui cade l'immagine destinate a salvare la vita per un tempo molto più lungo. Chi parte come me da un'esigenza di vittoria sul nulla in cui tutto precipita e affida all'arte l'unica forma di sopravvivenza, tiene per il libro, per la parola, non per il film. Chi invece sente, all'opposto, la naturalezza di questo parallelismo fra la vita col suo *passare* e il film col suo svanire sarà catturato dal cinema e proprio per questa sua fedeltà all'effimero ne sentirà la bellezza e la superiorità sul romanzo.

Sandra Petrignani:
«La scrittura durerà (quanto deve)»

Tutto questo parlare di cinema e letteratura come insidiassero l'un l'altra lo scettro della modernità, come se fosse fondamentale stabilire un primato, come se il successo dell'uno dovesse automaticamente sancire la sconfitta dell'altra, mi lascia perplessa. Sarà che il cinema nella mia vita è stato normale fin dall'inizio come la letteratura. Voglio dire che non ne ho sentito la novità, per me avrebbe potuto essere vecchio quanto la scrittura... Cinema, letteratura, pittura, scultura, fotografia, musica, filosofia sono tracce lasciate dall'uomo, del suo passaggio, del suo pensiero. Perché

un'arte, per il solo fatto di essere arrivata ultima, dovrebbe essere considerata di serie B, minore, o viceversa insidiare il campo delle altre?
È vero, qualche scrittore particolarmente sensibile al fascino delle immagini si lascia condizionare, scrive come se stesse girando un film. Peggio per lui, se non sa trasformare questa suggestione in una ricerca originale, se resta in un territorio mediano, insignificante. E certi, i soliti catastrofisti, minacciano la fine della scrittura a totale favore delle immagini. Non ci credo, soprattutto non mi interessa. Non penso che compito di uno scrittore sia salvaguardare la vita della scrittura, durerà quanto deve. Se deve finire, come i dinosauri, sarà bello andarla a contemplare in un museo. Il destino umano e di tutte le cose terrene è deperire, finire. Dunque cosa c'è di scandaloso se a un certo punto della nostra evoluzione leggere dovesse diventare superfluo? E poi se il cinema dovesse diventare superfluo? Avremo qualcos'altro al loro posto.
Ma forse sto divagando. Tornando al mio personale rapporto con cinema e letteratura dirò questo: per me la letteratura è più importante. Dei film potrei fare a meno, dei libri no. Però in questo non è implicato alcun giudizio di valore. Un mucchio di altra gente sostiene con pari diritto l'esatto contrario. Vado molto al cinema, mi diverte. E cerco nei film proprio quello che evito in letteratura: trame forti, intrattenimento, una grazia esteriore che può senza danno sostituire la profondità. Le immagini mi incantano e certe situazioni sono credibili soltanto raccontate per immagini. In un libro saprebbero di vecchio. Le immagini domestiche, per esempio. Un bambino che al mattino si sveglia, il suo linguaggio balbettante, i suoi discorsi un po' insensati. Mi sono chiesta molte volte come potrei renderlo in un libro per conservarne l'efficacia. Dovrei ricorrere a molti artifici. Ebbene, con una cinepresa basterebbe fissare la scena reale. Ci sono nella vita "scene artistiche" in se stesse. Il cinema può restituirle tali e quali, la letteratura no. Dovessi fare un film, andrei proprio a cercare l'artistico della vita domestica e tenterei di cucirlo in una storia semplice e diretta, quasi senza mediazioni, con poche parole.
Da questa considerazione deriva la seguente riflessione: è un falso problema credere che bisogna elaborare complicati progetti per dare alla scrittura un suo specifico, al riparo dall'invasione, dalla supremazia delle immagini. Un conto è lavorare sulle immagini visive, un altro sulle immagini scritte. Lo specifico è dato dal mezzo. Se poi il cinema entra efficacemente nell'immaginario di uno scrittore fino a imprimere al suo scrivere un andamento cinematografico interessante, o viceversa un regista compie un'opera letteraria, che male c'è? Da sempre le arti si sono influenzate, anche imitate, con alterni risultati riusciti o meno.
Infine qualche indicazione buona per le statistiche. Del cinema italiano mi piacciono i fratelli Taviani fino ad *Allonsanfàn*, qualcosa di Antonioni e Nanni Moretti. Il cinema americano è quello che mi diverte di più, apprezzo le sceneggiature convincenti, le grandi macchine sceniche, l'intrattenimento intelligente. Il cinema francese mi annoia un po', sembra pretenzioso. Del cinema tedesco Wim Wenders è decisamente quello che offre più suggestioni letterarie. Gli inglesi sono spesso sorprendenti. Il film a cui darei un mio personale Oscar e che rivedrei ancora e ancora è però di un russo: *Schiava d'amore* di Michalkov. Attualmente è il regista che amo di più.

I film dell'Africa Nera

Roberto Silvestri

Dio ha creato il giorno e la notte.
Ma è stata una divinità yoruba
a creare il mezzogiorno e la mezzanotte
(un regista cubano in esilio)

Africa Nera, 1988. A circa 30 anni dall'indipendenza della maggioranza degli stati sub-sahariani. A 32 anni dal primo film ideato da africani, *Afrique-sur-Seine*, venti minuti girati a Parigi (ma nei successivi dieci anni) da quattro intellettuali-studenti: Jaques Melo Kane, Mamadou Sarr, Paulin Soumanou Vieyra e Robert Caristan che è oggi l'unico superstite. A 25 anni da *Borom Sarret*, che molti altri considerano il "primo film africano", ancora venti minuti, ma questa volta girati tutti in Senegal dallo scrittore (ex portuale) Ousmane Sembène. A pochi mesi dalla morte di tre padri fondatori di questa industria senza quattrini e di questa arte senza protettori, incapace ancora di sviluppare appieno le sue potenzialità.
Nel 1987 sono infatti scomparsi Paulin Soumanou Vieyra, il maggiore storico e critico del cinema africano, il biografo del compatriota[1] Ousmane Sembène, oltre che cineasta (aveva 62 anni); il regista Ababacar Samb-Makharam, anche lui senegalese, 53 anni, ex allievo del Centro sperimentale di cinematografia di Roma, autore di *Jom* (1981), uno dei grandi film finora realizzati nel continente (in tutto poco più di 200 lungometraggi); e infine il capitano Thomas Sankara, 38 anni, presidente del Burkina Faso, uno dei pochi uomini politici al mondo che non solo ha amato il cinema e ne ha fatto il principale strumento di crescita civile e promozione politica del suo paese, ma soprattutto è stato l'unico a non trattarlo strumentalmente, anzi a svilupparlo industrialmente. E tutto questo nel nono paese più povero del mondo. Forse per questo trucidato da meno machiavellici amici.
Queste morti, dolorose, forse segnano però la chiusura di una fase, quella dei pionieri "folli", quella delle soggettività diffuse. Il regista Med Hondo (Mauritania) ha dichiarato polemicamente che «il cinema africano non esiste», figuriamoci se esistono, come altri studiosi affermano, le cinemato-

[1] P. S. Vieyra è nato a Porto Novo (Dahomey, attuale Benin) nel 1925, ma ha lavorato prevalentemente in Senegal.

grafie dei singoli paesi: Costa d'Avorio, Gabon, Nigeria, Zaire, Burkina Faso, ecc... Semmai esistono i «cineasti africani». Perché «mancano i mezzi finanziari, mancano i tecnici, mancano le strutture operative per la realizzazione di film sul posto; poi perché il capitale monopolista controlla ancora il circuito di distribuzione e di commercializzazione del cinema, impedendo agli africani di vedere i loro stessi film», oltretutto prodotti grazie al sistema del «mégotage», come lo chiama Ousmane Sembène alludendo al fatto che è per lo più la Francia che, per motivi di prestigio e di paternalismo rispetto alle ex colonie, accorda prestiti, sovvenzioni e «mozziconi» di aiuti per «chiudere» corto e lungometraggi di area francofona.
Ogni cineasta è dunque solo, senza aiuti privati, e pressoché abbandonato dai pubblici poteri (a parte la pesante attenzione censoria). Dunque non esistono strutture permanenti né pianificazione possibile. Ogni cineasta è spesso regista, sceneggiatore, produttore, distributore, critico, giornalista, press-agent, pubblicitario di se stesso. E vive, per sopravvivere, in Europa.
Nel 1988, anche grazie al lavoro e all'esempio di questi tre grandi cineasti defunti, qualcosa può cambiare. È l'anno del festival delle arti panafricane, più o meno decennale, di Dakar (Senegal). È l'anno di uscita del nuovo film di Ousmane Sembène, *Champ de Thianroye*[2] (un altro feroce capitolo di contro-storia coloniale) e forse sarà, finalmente, quello buono per iniziare le riprese del colossale affresco in 20 ore *Almamy Samori Tourè* (sempre di Ousmane Sembène). Dunque l'anno della piena disponibilità del Senegal (il paese più rigoglioso di cineasti, finora anche tra quelli più censurati) a diventare un punto di riferimento organizzato e pubblico di produzioni e coproduzioni coi paesi occidentali ex francesi e con l'intero continente[3].
Anche il Mali ha seguito l'esempio del povero e confinante Burkina Faso (che possiede studi, laboratori, scuole di cinema, un festival prestigioso dal 1969, cineasti spesso al lavoro e non solo emigrati a Parigi) e i frutti si sono fatti vedere. Due successi internazionali nel 1986: *Nyamanton* (La lezione delle immondizie) di Cheikh Oumar Sissoko (che ha stabilito un record anche in Italia: è il primo film africano doppiato e pronto per il giudizio pubblico); e *Yeelen* (La luce) di Soulemayne Cissé gran premio della giuria a Cannes e primo premio al festival di Bergamo e a Londra il più riuscito prototipo di nuovo cinema, capace di conquistare una fetta di mercato internazionale vero, non solo le briciole del circuito off e universitario.
Il Cnpc (Centro nazionale di produzione cinematografica), che ha sede a Bamako, capitale del Mali, e col quale Sissoko dovette giocare a mosca cieca per realizzare il suo lungometraggio satirico e a forte contenuto

---

[2] A proposito di questo film c'è stata in Senegal una polemica molto aspra, perché Ousmane Sembène, che ha voce in capitolo nella commissione che stanzia i finanziamenti pubblici, avrebbe tolto a Thierno F. Sow, presentatore del progetto, la regia del film. Djibril Diop Mambety ha confermato la cosa durante il recente festival di Ouagadougou.

[3] Questo attraverso la Sidec (Société senegalese d'importation de distribution et d'exploitation cinématographiques), una società pubblica che rappresenta un esempio raro di distribuzione statale in attivo di bilancio.

sociale (invece del cortometraggio più edulcorato che i funzionari di stato credevano girasse), adesso invece favorisce nuovi esordi, un po' frastornato dal successo nazionale e internazionale di *Nyamanton*. Ha insomma meno remore nell'affidare a talenti anticonformisti piccoli budget (*Nyamanton* è costato 30 milioni in tutto, un miracolo). Uno di questi talenti è l'aiuto regista di Sissoko, Adama Drabo, che lavora proprio nel Cnpc e sta preparando il suo primo lungometraggio dopo aver fatto un buon mediometraggio, *Nieba*, sulla situazione della donna nei villaggi della *brousse*. Essendo irrisori i finanziamenti e non vantando una tradizione di attori per lo schermo, anche Drabo, come Sissoko, cercherà di far recitare amici e parenti, o professionisti "istintivi" come il giovane eroe di *Nyamanton*, Kalifa, dopo un serio training.
La situazione negli altri stati cinematograficamente più forti (Camerun, Niger, Costa d'Avorio) o economicamente più ricchi (Gabon) è invece ancora anarchica[4]. Nessun serio intervento nella distribuzione, nessuna tassazione sui biglietti di ingresso per far decollare il prodotto locale. Ma non basta nazionalizzare le sale (che, a parte il caso del Burkina Faso, con l'homevideo rampante, stanno diminuendo in tutta la zona e si allontanano dalla percentuale stabilita dall'Onu per considerare uno stato «cinematograficamente sviluppato»), anche perché il mercato africano non è sufficiente per coprire i costi di produzione e ogni film deve raggiungere altri canali di diffusione (l'Europa, le reti tv dell'Occidente) per essere "in pari".
È per questo che da qualche tempo la parola d'ordine dei cineasti africani è innalzare lo standard tecnico e la qualità visuale dei prodotti; è «fare film spettacolari, divertenti, commerciali». Una vera svolta di 360 gradi rispetto all'austerità del passato. C'è addirittura chi non ha più il terrore di contaminarsi con l'esotico e il folkloristico[5].

---

[4] Benin, Guinea e Madagascar hanno nazionalizzato le sale o almeno parte dell'esercizio, La Costa d'Avorio il settore della distribuzione, e il Congo Brazzaville quello dell'importazione/distribuzione, ma molto spesso si viene a patti con le società straniere. Sintomatico l'attacco fatto nel 1981 dal Comitato africano dei cineasti (Cac), cioè da un società privata diretta da Med Hondo, che si occupa delle vendita e della distribuzione di film africani all'estero, contro il Cidc (Consorzio interafricano di distribuzione cinematografica), accusato dal cineasta mauritano di avere firmato un accordo capestro con la società francese Uac e dunque di subordinazione agli interessi stranieri. Il presidente dalla Cidc di allora, il nigeriano Inoussa Ousseni, fu sostituito per "incapacità", ma il consorzio, che ora ha sede a Ouagadougou, non è decollato e, dopo la morte di Sankara, difficilmente giocherà un forte ruolo nello sviluppo dell'industria continentale.

[5] Hollywood continua a non aver paura di esotizzar-folklorizzar. In *Dirty Dancing* il proletario tutto sesso e il turista tutto testa ballano un merenghe o un mambo standardizzato, isolato dal contesto e folklorizzato (sia nella versione hard, sia in quella edulcorata). Si ricreano le *boîte* periferiche di Santo Domingo (la festa dei camerieri poveri) oppure si censurano quasi tutte le parti più sessuali (la lezione di ballo a uso turistico) e infine si mettono in scena sul palcoscenico danze che da palcoscenico non sono. Emile Ardolino, nel suo riuscito film, folklorizza inoltre la stessa tradizione rock anni Cinquanta-Sessanta spalmandone detriti su immagini ormai vitaminizzate dalla disco-music e dalla gestualità aerobica. "Be My Baby", l'hit del 1963, ne esce sconvolta e "straniata", come dopo un viaggio nel tempo, nello

Il nuovo interesse euro-hollywoodiano per l'Africa (come set, scena per parlar d'altro) non è più tanto causato dall'alto rendimento esotico-folkloristico a basso costo, come nell'era *Hatari!*, 1962. Oggi i cartelli finanziari che posseggono le majors, con braccia ramificate fin dentro le attività turistico-alberghiere, hanno affari diretti da pubblicizzare. Questo spiega la nuova ondata africana: da *Out of Africa* (La mia Africa) al *Color viola*, ai più recenti *Cry Freedom* e (frutto di un assai più osceno commercio tra ex proprietari della Cannon e governo razzista di Pretoria) *Allan Quatermain e le miniere di re Salomone*, fino ai recentissimi *Cobra Verde* di Werner Herzog e *Come sono buoni i bianchi* di Marco Ferreri.
A queste bordate di irrangiungibile glamour (lo standard dell'immagine Africa nei film occidentali è aumentato enormemente, sembra quasi che questo set sia stato scelto dai migliori operatori per esplorare i nuovi terreni di caccia "luministica", e dalle ditte chimiche per sperimentare nuove pellicole) i cineasti del continente rispondono con film musicali, pieni di humour e "alla moda". L'umorismo nasce dal genere scelto per pubblicizzare le star dell'afro-rock: la commedia brillante, come *Who's That Girl* di James Foley per Madonna; pensiamo a *La vie est belle* di Benoît Lamy e N'Gangura Mweze (1987, Belgio/Zaire) con Papa Wemba, e a *La vie platinée* di Claude Cadiou col gruppo Koteba di Abidjan (1987, Costa d'Avorio).
Finora, anche se i più importanti musicisti africani hanno lavorato nel cinema (Francis Bebey, Manu Dibango, Xalam, Shina Peters, Lamine

---

spazio e tra le braccia avvinghiate, secondo la moda degli anni Novanta, di Patrick Swayze e Jennifer Grey. Esotico e folk è naturalmente l'intero orizzonte "nostalgia" del film: la memoria dello spettatore diventa nutrimento attivo del film, gli dà il finish. Così i colori sbiaditi del passato tornano a nuova vita. E il passato ormai morto resuscita. Tutti i riti della famiglia yankee in vacanza sono rispettati: il primo amore, il primo aborto, il primo litigio dell'adolescente con l'adorato paparino...
Se per Hollywood la formula di *Dirty Dance* è *pastiche* post-moderno, per molti cineasti africani che vogliono alzare il tiro può essere un formula vitale. Già nel miglior film di Med Hondo, *West Indies*, che era proprio un musical discentrato su quattro secoli di storia antillana, con set e balletti da "Studio Uno" e un patrimonio musicale e politico molto più scottante e sconvolgente di quello liberal-kennediano che Ardolino mette in scena, si dimostrava la capacità di tenere sotto controllo un grosso budget (5 milioni di franchi, nel 1979) fuoriuscendo dalle aspettative di un discorso ideologico sull'*identità culturale*, fiore all'occhiello e palla al piede di quei cineasti africani che, direbbe Mory Traoré (Costa d'Avorio) «sono miseri intellettualmente e mancano di immaginazione». Film esotico, forse quanto il successivo *Sarraounia* (1986), indeciso se ammirare le imprese belliche e stregonesche della quasi mitologica regina combattente, oppure la fascinosa miseria delle truppe coloniali francesi.
Sulla strada del disinteresse alle "radici" si muovono i più isolati drop-out del cinema africano: Mory Traoré, *salvato* da un'educazione giapponese e rigorosamente teatrale (*Le comedien et sono texte*, 1977), e *L'homme d'ailleurs*, 1979), il senegalese Djibril Diop-Mambety (*Touki-Bouki*, 1973), narratore be-bop infastidito dall'"africanità" usata per proteggersi dalle critiche testuali della stampa extra-continentale; e il giovane camerunese Jean-Marie Teno che si permette in *La gifle et la caresse* (1986) di mettere il dito in una storia machista-femminista che si svolge a Parigi tra immigrati algerini.

Dall'alto, *Yaam daabo* di I. Ouedraogo, *Yeelen* di S. Cissé, *Nyamanton* di C.O. Sissoko.

Konté, ecc.) solamente il film senegalese *Xew Xew*, interpretato nel 1982 dal gruppo Xalam e diretto da Cheikh N'Gäido Ba, apriva la strada del musical-rock. Non dimentichiamo che Xalam, gruppo esploso alla metà degli anni Settanta, tenta la fusione tra folk senegalese e afro-rock, ha suonato con Miriam Makeba, Hugh Masekela e coi Rolling Stones (*Under Cover of the Night*)[6].

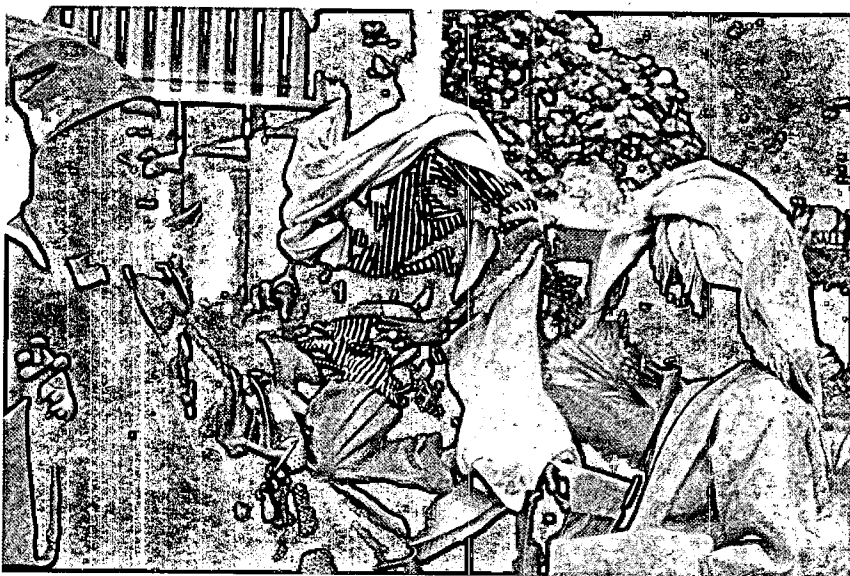
La stessa potenza comunicativa e un identico impeto contaminativo capace di scatenare (nella gioia) la gioventù di tutto il mondo a contatto coi ritmi di Fela Kuti e Youssou N'Dour, Kanda Bongo Man e Sam Mangwana, Thomas Mapfumo e Toure Kunda: ecco il progetto dei cineasti di questa "seconda generazione". Dopo la vernice di Cannes (mercato) *La vie est belle* ha fatto un bel giro di festival, Taormina compreso. Sceneggiato dai due registi, con la collaborazione di Maryse Léon, il film, interpretato da Papa Wemba, mantiene calore, salacità e poliritmia delle sue canzoni e, in generale, della scuola solare di Kinshasa, una delle capitali del rock-afro contemporaneo, caratterizzata da una linea melodica morbida e rumba-dipendente, da arrangiamenti raffinati e da una bigiotteria di sequenze cromatiche ripetitive che "costano poco e valgono molto": creative e erotiche.

Non è tanto il canovaccio della commedia che conta. Papa Wemba (Kourou) è un musicista spiantato e girovago che trova i suoi sogni di gloria sbriciolati da un camion che gli schiaccia lo strumento. Autista a Kinshasa di una grossa e autoritaria signora, moglie di un uomo d'affari "whisky e Mercedes", entra in un complicato intrigo sentimentale, delizia dell'equivoco, con non soffuse sfumature femministe, non leggere acidità satiriche sulla realtà politica dello Zaire oggi e demenzialità da commedia italiana (interessante modello anche per i giovani cineasti maghrebini). I due registi tengono tutto in piedi, ma siamo davanti a un film d'attore, anzi, a un "one man show" anzi, a qualcosa di più. Papa Wemba è una specie di Eddie Murphy zairota, preferisce vestire Armani, Cardin e Jimmy Weston, e divide con David Bowie un'attenzione "maniacale" per il look. *La vie est belle* proprio di "stile" e di "eleganza" tratta. E di travestimenti, di abiti che fanno i monaci. Non c'è più solo satira della borghesia neocoloniale che scimmiotta l'europeo, ma l'indicazione di scavalcare con qualche *nuances* in più il suo gusto "insuperabile". Come? Mischiando *rétro* e *avantgarde*, lingua francese e inglese, ma soprattutto parlando "hindubill", uno slang che, come quello di Abatantuono in Italia, deve tutto al cinema e alla pubblicità. È uno scavalcamento ventrale, quasi da pop-art, della fascinosità europea, che Papa Wemba e i suoi seguaci, un movimento di massa chiamato Sapeurs (Société des ambianceurs et des personnes elégantes), più adora e più mette in crisi. I nuovi film sub-sahariani sono pieni di segni del benessere occidentali, e di moda in particolare: frac grigi

[6] Tra gli altri, Manu Dibango ha composto le musiche per *Ceddo* di Ousmane Sembène, *L'herbe sauvage* di Henry Duparc; Francis Bebey di *Yam daabo* di Idrissa Ouedraogo e *En residence surveillée* di Paulin Soumanou Vieyra; Lamina Konté di *Jom* di Ababacar Samb-Makharam, *Bako* di Jean Champreux; Shina Peters di *Money Power* di Ola Balogun ecc.... Sul panorama pop e rock africano cfr. *African All Stars - The Pop Musica of a Continent*, studio di Chris Stapleton e Chris May, London, Quartet Book, 1987.

con cilindro, completi bianchi, cravatte, ori sparsi dappertutto (fissacravatta, gemelli, cerchiatura degli occhiali, anelli, braccialetto, collanina con la croce ecc.).
Un'allucinazione ambigua sul tema del vestito e del travestimento è *Le singe fou* (La scimmia folle) cortometraggio del 1986 diretto da Henri-Joseph Koumba (Gabon, formatosi a Parigi), molto premiato nei festival africani. È un apologo buffo e atroce, ambientato tra i grattacieli, i centri commerciali e le bidonville di Libreville. L'eroe (o l'anti-eroe?) è Ickafi, commesso infimo di un elegante negozio di abbigliamento che spasima per una cocotte d'alto bordo e un giorno, stufo di pulire per terra, sceglie il vestito da sera più chic, lo indossa, ruba la limousine di un riccastro cliente, vi trova dentro una barca di soldi che distribuisce ai suoi amici dei quartieri poveri, poi va nel casinò del migliore albergo, gioca alla roulette, vince, il potere gli si ficca nella pelle, assieme all'ansia di esser sempre più ricco. "Naturalmente" arriva al punto di rapinare e sparare addosso alla gente innocente. Braccato dalla polizia, ormai circondato dalle bellezze impellicciate (!) che ha sempre sognato, fa un discorsetto ai piedipiatti che li lascia allibiti e convinti: «Mi volete uccidere? Non vedete come sono vestito? Volete far fuori un capitalista sfruttatore e assassino, voi! voi che siete stati inventati per difendere gente come me! Siete pazzi?!»
Ickafi, come il truffatore travestito da pilota che si prende gioco degli abitanti di un villaggio cui ha promesso il benessere (*Ablakon* di M'Bala, Roger Gnoan, Costa d'Avorio, 1985) è un "nuovo mostro" proprio nell'oscenità (del tutto opposta alla vera eleganza di Papa Wemba) del suo gusto ornamentale per la redingote, l'oro, i lustrini, e per le uniformi militari, che esplodono di luccicanze, simpatiche ai tiranni[7]. La moda aerobica, la musica disco-rock, l'innesto tra drammaturgia comica occidentale e antico teatro di piazza, e una malcelata ansia di piacere e di avere successo commerciale sono gli elementi che saltano di più all'occhio davanti al secondo lungometraggio di questa tendenza "spettacolare", *La vie platinée* (La vita di platino), interpretato dal gruppo di attori/ballerini/musicisti Koteba di Abidjan (Costa d'Avorio), sceneggiato da uno di loro, Souleymane Koly.
Anche qui la storia è di classico filone "dietro le quinte". Un telegramma proveniente dal Beaubourg invita l'*ensemble* Koteba nella capitale. È il successo, la fama, il denaro. Per i giovani dilettanti di Treichville, ghetto ivoriese, è la prospettiva di un vita non solo "bella" come nell'ironico titolo del film zairota, ma addirittura "di platino", più che dorata. Il problema è che nessuno ha i soldi per pagarsi il viaggio. Koteba gioca, tuttavia, a darsi importanza: si trova un impresario, ci si allena, si fanno concerti, si prende la palla al balzo per un bel giro turistico di Abidjan, mercato compreso. Poi iniziano gli intoppi: una notte in guardina, una storia d'amore contrastata, una scazzottata (le scene violente sono sempre volutamente "orrende" nei film africani)[8], un imbroglio alla Totò, un travestimento obbliga-

[7] Sul rapporto tra "gusto ornamentale" e eleganza, e tra cultura europea e arte africana cfr. Adolf Loos, *Ornamento e delitto* (1908) in *Parole nel vuoto*, Adelphi, 1972; e René Daumal, *Su alcune sculture di selvaggi* (1928) in *Il "Grand Jeu"*, Adelphi, 1967.

[8] Il combattimento, in un film africano, viene spogliato di ogni qualità plastica e

***Jom* di Ababakar Samb-Makharam**

to per mettere piede nell'albergo di lusso e il lieto fine. Neanche troppo. La troupe viaggerà gratis, ma in nave, anzi dentro un mercantile, non proprio comodo.

In queste due commedie, che apparentemente indossano gli occhiali rosa, e sembrano dare un'interpretazione frivola delle contraddizioni in Zaire e Costa d'Avorio, l'occhio attento riceve informazioni e suggestioni politicamente esaustive. Ma quel che più conta, vengono trasmessi flussi di eccitazione, impulsi, vibrazioni e pulsazioni che restituiscono la temperatura emotiva, la vivacità del tessuto sociale (almeno nelle grandi città africane). È uno shock per lo spettatore occidentale abituato a Africa=fame, fame=esseri catatonici con bimbi obesi che attendono fermi nel deserto gli aiuti internazionali. E si trovano davanti una vita pulsante, un attivismo sfrenato, una ricchezza di contatti umani da noi perduta, un collettivismo inspezzabile, un brulichio di sollecitazioni, eccitazioni e godurie, insomma un piacere di vivere ineguagliato in altre civiltà contemporanee. Una qualità della vita alta, soprattutto in rapporto alla povertà, bassa nella città, infinita nelle campagne.

È quanto ha trasmesso anche Thomas Gilou in *Black Mic Mac* (1986, Francia), cercando di ridere assieme alla (e non "sulla") comunità nera di

---

appiattito nei suoi movimenti dinamici. È una presa di distanza rispetto alle leggi di Hollywood e Hong Kong. Si predilige la pausa, il campo lungo, oppure l'accenno a "un'idea di lotta" come in *Desebagato* di Emmanuel Sanon (1987, Burkina Faso) nella scena in cui Sidiki Bakaba, contadino inurbato, sterratore in un'impresa privata, porta la sua ragazza al cinema e, nella coda per acquistare il biglietto, si trova tra i piedi il bellimbusto da picchiare, odioso, spocchioso e volgare. Eppure, anche se è l'eroe del film, il pestaggio non avviene. Cfr. anche il massacro di pastori in *Dahalo-Dahalo* di Benoît Ramampy (Madagascar, 1984) un agghiacciante omicidio plurimo a bastonate, in campo lunghissimo.

Parigi, anche se la star Sidiki Bakaba (che non ha accettato di interpretare il protagonista, che è Isaac de Bankolee) ha attaccato il film perché non farebbe che «perpetuare gli stereotipi sui neri che piacciono tanto al pubblico bianco, specialmente a quello del Fronte Nazionale». Il giudizio di Bakaba, né moralista, né vetero-contenutista, mette in guardia semplicemente dal rischio dell'imitazione. I francesi sanno fare meglio di tutto le farse musicali "da boulevard". Tuttavia il terrore della "colonizzazione mentale" può paralizzare i giovani cineasti allevati al disinvolto uso dei palinsesti tv, capaci di masticare soprattutto esperanto: clip, spot, hit parade. Senza tradire di un millimetro la ricerca espressiva (concezioni spazio-temporali che si colleghino alle radici della cultura africana) e l'ansia (giustificata) di acculturare e alfabetizzare[9]. Ma senza fare comizi[10]. Tra post-moderno elettronico e racconto orale, tra villaggio globale e villaggio reale, ormai, la comunicazione è possibile. Il regista del Niger Moustapha Diop ha la ricetta giusta: «Entrare nella profondità degli antichi valori per trovare un modo originale di fare cinema, che non rifiuta i modelli europei ma non li vuole imitare.»
Mustapha Dao, che al X Fespaco di Ouagadougou ha presentato un "carosello pubblicitario" sui bambini burkinabè *A' nous la rue*, fa parte dell'ala trasgressiva: «Non credo che l'unico argomento da trattare oggi sia la resistenza alla colonizzazione, almeno nell'ottica *Sarraounia* di Med Hondo, che ha vinto l'ultimo Fespaco. Anzi. Ci sono molte cose, anche divertenti, di cui parlare, smettendola di presentare l'Africa sempre attraverso l'immagine della fame. In Africa, oltretutto, abbiamo un pubblico fantastico, capace di sorbirsi per il 50% film indiani sottotitolati in inglese, cioè senza capire una parola.»
Il fanatismo con cui il pubblico cittadino, soprattutto femminile, adora il

---

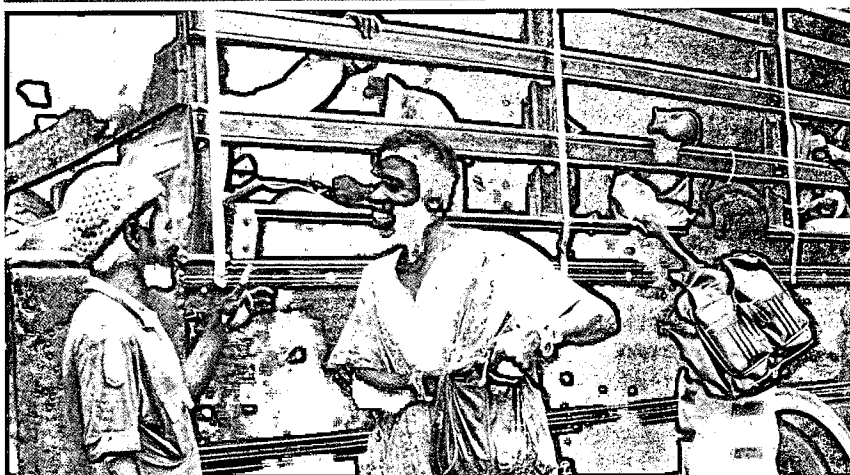
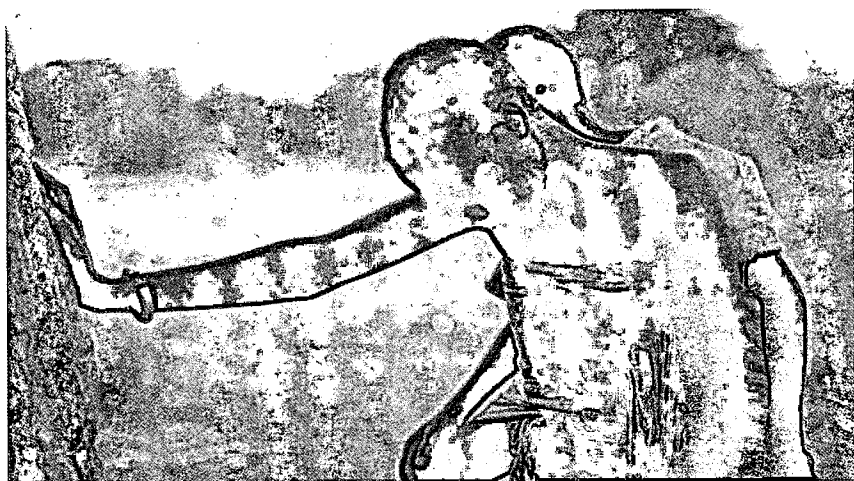
[9] Il mercato pubblicitario negli ultimi anni è decuplicato e nella Costa d'Avorio arriva a oltre 60 miliardi di lire. Pochissime agenzie controllano il 90% degli affari. Ma è nei paesi anglofoni (in Nigeria soprattutto) che il fenomeno è in massima crescita («Jeune Afrique Economie», n. 102, 1987). Per quanto riguarda i clip musicali Parigi e Londra sono le università più rinomate, anche perché molti cineasti hanno una formazione musicale sofisticata (il regista della Guinea Bissau, ma francofono, Umban U'Kset, è strumentista e compositore pop). Tuttavia il fascino della narrazione ad ampio respiro e il disinteresse per gli apici dell'azione hanno contribuito alla realizzazione di due film gialli "atipici": *L'appât du gain* di Jules Tackam (Camerun, 1981), dettagliatissima e parlatissima spy-story, e il polar *Suicides* di Jean-Claud Tchulien (Camerun, 1983) con Sidiki Bakaba.
Il cineasta sudafricano bianco in esilio Chris Austin con *Brother with a Perfect Timing*, (Zimbabwe, 1986), la storia della musica di Abdullah Ibrahim, una volta Dollar Brand, ha scardinato dalle fondamenta la struttura di un documentario di stretta marca Bbc.

[10] Prima dei trionfi di *Yeelen* e *Nyamanton* a Parigi la classifica di incassi per i film africani era: *Visages de femmes* di D. Ecaré (Costa d'Avorio, 1985) F. 60.525; *Finye* (Il vento) di S. Cissé (Mali, 1982), F. 42.992; *Wênd Kûuni* di G. Kaboré (Burkina Faso, 1982) F. 18.119.
Sempre secondo dati Acct (Agence de cooperation culturelle et tecnique) a Abidjan *Djeli* di Kramo Lanciné Fadika (Costa d'Avorio, 1980) ha toccato gli 800 mila spettatori, *Pousse-pousse* di Daniel Kamwa (Camerun, 1976) i 400 mila. A Dakar *Le mandat* di Ousmane Sembène (Senegal, 1968) ha raggiunto i 250 mila spettatori.

filmone onnicomprensivo indiano o il *mélo* infinito egiziano, più semplici da seguire nella trama e più ricchi di sostanza immaginaria rispetto ai film americani o di Hong Kong (più appiattiti nel genere) ha dato indicazioni produttive a Hollywood. Adesso è un luogo comune verificare il processo di contaminazione dei generi, la fabbricazione stessa di remunerativi oggetti "acidi": l'horror burlesque, il giallo fumettistico, la tragedia-musical. Ma il merito è del pubblico del Terzo mondo che ha saputo anticipare il consumo opulento dei palinsesti tv intrecciati. E che adora nel fotoromanzo indiano eros (trucco, vestiti, canzoni, danze), audacie visuali, strategia delle violenze, centralità del personaggio femminile, tenendosi per sé, nel "finish" del giudizio soggettivo, la morale della favola: «Un ragazzo mi ha detto che, a causa dei film indiani, le ragazze stavano diventando troppo romantiche e sentimentali e che, insomma, non si lasciavano più amare come prima»[11].
Il pubblico africano sviluppa automatismi sofisticati, inoltre, in presenza di forze culturali *alienanti*. Non solo per i passati trecento anni di schiavitù che lo ha obbligato a sospendere la propria esistenza e mascherarsi sotto un'altra personalità. L'estasi, la "fuoriuscita da sé", segnale di una pratica estetica riuscita secondo Ejzenštejn o di un successo commerciale, secondo l'esercente, diventa clima di «trance collettivo, addirittura d'isteria» secondo l'editore africano Paul Gakeyo. L'incorporamento tra immagine e suo "analogon reale" è senza scarto e molti spettatori non si convincono che il personaggio che si vede ferito sullo schermo non sia davvero nei guai (è una forma di ipersensibilità trans-massmediologica, non di analfabetismo). Ma questo perché lo spettatore fa parte della messa in scena, è pubblico commentante, coro, continuamente impegnato a far sentire la propria presenza.
Come tra gli indiani d'America che ascoltano le storie e a ogni battuta sollevano il mento e dicono: «Humh»... Al di là della scaltrezza cristiana e islamica l'africano di oggi, sotto la *tuta mimetica*, ritrova intatto un patrimonio religioso e umano di immane potenza. «Ho intenzione di fuggire da qui. Voi siete tutti Negri. Falsi Negri. Tu avvocato. Tu dottore. Tu mercante. Tu imperatore. Tutti voi siete Negri falsi e ripugnanti. Io ho intenzione di essere un Negro. Un vero Negro. E di danzare e cantare e battere il tam-tam, e l'uomo bianco ha intenzione di venire in Africa e distruggermi. Ma finché non lo farà io sarò felice». Così scriveva Rimbaud in *Une saison en enfer*, a 19-20 anni, prima di disperdersi in Abissinia. E quel libro voleva chiamarlo *Livre nègre*, in nome di quella attrazione quasi magica verso una vita forse primitiva ma certo verso una forma di vita *molto naturale*. Lo studioso di Trinidad C.L.R. James cita un altro brano di poesia sintomatico di questo sensibile «meraviglioso ragazzo sovversivo»: «Si prepara una grande rivoluzione. Europei, asiatici, americani, voi non ci sarete. Ma il vero popolo che ci aiuterà in Francia, che vuole fare questa rivoluzione, saranno i *neri sconosciuti*.»[12]

---

[11] Pierre Haffner, *Avete detto: pubblici alienati?*, in «Cinémaction», n. 26 giugno 1983, p. 151) citato da Paul Gakeyo nella sua relazione al convegno "Letteratura e cinema africano", Ouagadougou, 1985.

[12] C.L.R. James, *At the Rendezvous of Victory*, Londra, Allison & Busby, 1984.

Dall'alto, *Wênd Kûuni* di G. Kaboré, *Kukurantumi* di K. Ampaw, *Ceddo* di O. Sembène.

Certo che la "tuta mimetica" impaccia non poco i movimenti artistici, musica esclusa. Teatro, narrativa, plastica e cinema hanno perduto o non hanno ancora trovato una naturalità e spontaneità piena. L'artista africano non può scappare a una certa instabilità di stile, anzi, è in questo la sua modernità.

Uno dei più isolati produttori d'immagine del continente, il regista ivoriese Bassori Timité invitava alla ricerca continua: «Per equilibrarsi, per ritrovarsi, il nostro artista deve passare per un periodo sperimentale dove tutte le ricerche gli sono permesse: questo gli consentirà di comprendere meglio il suo universo. Deve studiare quello che gli artisti tradizionali hanno fatto: il loro universo simbolico, le loro tecniche e le differenti correnti di stile. Deve far uscire l'arte tradizionale africana dal villaggio per innalzarla all'altezza del mondo. Sarà difficile per lui accostarsi al patrimonio artistico della comunità, perché le credenze ancestrali sono ancora vive e non sono state ancora spogliate del loro ruolo sociale. L'ispirazione dell'artista moderno africano è tuttora attanagliata molto spesso nelle società segrete.»

Venti anni dopo queste indicazioni strategiche Souleymane Cissé è sceso a patti con un "demone" espressivo originale tuffandosi pericolosamente dentro la secolare ritualità segreta peul e bambara. A rischio della vita. Un attore è morto, quasi al termine delle riprese. Era il protagonista, il film è stato rigirato interamente, le difficoltà e gli ostruzionismi che hanno ritardato per cinque anni la "venuta alla luce" di *Yeelen* sono ormai diventati leggenda. Abbandonata anche quell'estrema tecnica di sopravvivenza e sperimentalismo pop chiamata "negritude", Cissé ha attraversato i sentieri interrotti della lingua dei padri saggiando la tenuta degli strati più esoterici.

«Non abbiate paura di creare eroi» ha avvertito Cissé i giovani «o personaggi forti con radici nelle tradizioni, un Ercole o un Tarzan nero.» Il protagonista di *Yeelen*, Nianakoro, deve superare prove terribili per sfuggire al padre e allo zio bambara che vogliono distruggerlo perché sta socializzando secoli di sapienza destinata al potere "chiuso" del clan e non certo, come vorrebbe il giovane ribelle, alla loro bastardizzazione tra le masse diseredate. Questo Tarzan "gauchiste", aiutato dalla madre, non ha nemmeno paura di distruggere le proprie radici, anzi le sbeffeggia nell'atto di dissacrazione massima: mettendo al mondo un figlio, lui nobile bambara, assieme a una donna peul. Nella scena finale il "figlio del figlio" porta religiosamente tra le dune di sabbia un uovo di struzzo, simbolo magico della vita. È lui il "bastardo puro", il salvatore dell'Africa, il teorico della équipe mista e promiscua contro il clan chiuso e esiziale. "Bastardo" come lo furono tutti i grandi uomini politici africani, da N'Krumah a Lumumba, a Sankara, cui il film rende omaggio, sia nel rispetto e glorificazione del patrimonio antico, sia per la distanza rispetto a ciò che frena e blocca lo sviluppo umano.

Le modernità linguistiche di *Yeelen* più che affiliarsi al congegno narrativo perfetto di Spielberg e Lucas, tendono al *metissage*, alla promiscuità culturale e linguistica (pre-antica piuttosto che post-moderna) di altri micidiali ordigni estetici d'era contemporanea: *Something Wild* di Jonathan Demme, *Krush Groove* dell'afro-americano Michael Schultz, *Absolute Beginners* di Julian Temple, *Walker* di Alex Cox e *Sammy and Rosie Get Laid*

Dall'alto, *Desebagato* di E. Sanon, *Money Power* di O. Balagun, *Djeli* di K.L. Fadika.

di Stephen Frears e Hanif Kureishi. Tutti film occidentali pentiti dell'ortodossia estetica occidentale e che hanno imparato da *Hollywood Schuffle* di Robert Townsend a ridere di gusto degli stereotipi fatti indossare da Hollywood agli attori afro-americani.

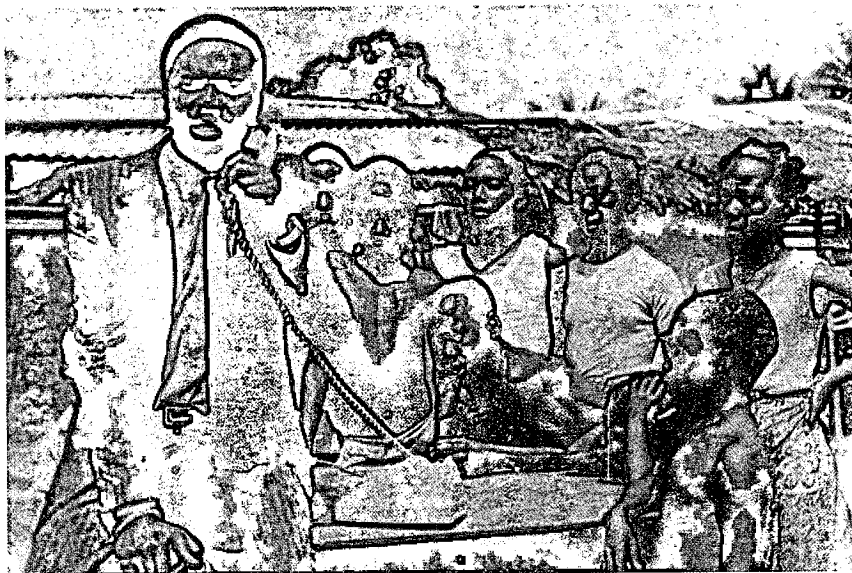
Yeelen (a proposito, la fotografia è di Jean-Noel Ferragut e Jean-Michel Humeau) segue però anche gli sviluppi del grande cinema spettacolare degli effetti speciali, tentando la strada del basso costo ad alta resa (l'arte di arrangiarsi, alla peplum all'italiana). Cissé assicura che la scena del bastone che si libra nell'aria è senza trucchi. «Io non credo alla magia, ma devo tenere conto della realtà. Se osservassi l'Occidente dal fondo dell'Africa, senza conoscerlo, potrei pensare che i prodotti della scienza sono magia bianca. Ci sono fenomeni africani che non hanno spiegazione scientifica. In Africa affiora quella parte dell'uomo che costituisce il mistero della sua natura. La realtà è la magia nera per l'Africa... Non credo alla magia ma rispetto la gente che ci crede. L'Africa è piena di tabù, di mille segreti. Segreti inviolati. Tutta l'équipe del film è stata in pericolo. Siamo stati minacciati. Abbiamo incontrato molti ostacoli e alla fine quel che vedete è tutto ciò che siamo riusciti a riprendere, senza mai ricorrere alla violenza.»

Durante il convegno su "Letteratura e cinema africano" (1985), svoltosi a Ouagadougou dal 19 al 23 febbraio all'interno del III congresso della Fepaci (Federazione dei cineasti africani), Kam Sie Alain, in uno dei più interessanti interventi, sottolineava l'impellenza per il cineasta esploratore di inoltrarsi nella giungla del patrimonio orale, un tesoro fatto di racconti, epopee, canti, miti, leggende, testi sacri e iniziatici, proverbi modificati lentamente nei secoli, riscritti impercettibilmente dall'improvvisazione, da gesti e intonazioni della voce, nella concentrazione di gruppo che è propria delle session di jazz[13].

La "lezione delle immondizie" di Cissé, introdurre l'impuro nel territorio sacro, dà indicazioni precise, da film-trash, ai cineasti spregiudicati e innovatori. Li costringe a una estetica dello shock non esente da preoccupazioni didattiche. Afferma Sissoko: «Con le immagini voglio provocare shock, risvegliare le coscienze e istigare al cambiamento. Nel cinema africano si ride poco. Secondo me bisogna cominciare a usare i sentimenti umani: bisogna far urlare la gente, farla piangere, farle paura». È il filo rosso della interpretazione sovversiva che va distillato dalla tradizione orale[14].

---

[13] Timité Bassori, *Le cinéma commercial en Afrique*, in «Societé africaine», numero speciale sul I festival delle arti negre, Dakar, 1-24 aprile 1966, vol. II, 1971.

[14] Tra i film basati sul patrimonio orale ricordiamo *N'Diongane* (1965) di P.S. Vieyra (il figlio, esasperato da un nomignolo fugge di casa, la madre uccide la sorellina e si suicida); *La malle de Maka Kouli* e *Sarzan* di Momar Thiam (Senegal, 1967 e 1963), tratti, come il precedente, da riscritture di Birago Diop. I disegni animati satirici di Moustapha Alassane *La bague du roi Koda* e *La mort de Gandij* (Niger, 1963 e 1965). *Le Mvett* di Moïse Zé Lecourt (1972, Camerun) rende omaggio a questa antica forma di epopea contaminata di generi: musica, canto, danza incantatoria, ipnotica e frenetica, "le mvett" appunto. *La rançon d'une alliance* di Sebastian Kamba (Congo Brazzaville, 1973) è una storia, pre-cristiana, di un amore impossibile tra una nobile e uno schiavo, dalla trascrizione di *La légende de Mpfoumou Ma Mazono* di Jean Malonga (Congo Brazzaville). Molti film sono tratti dalla leggenda di Mama Wata,

***Ablakon* di M'Bala Roger Gnoan**

A costo di scardinare anche i generi e le tematiche dentro cui critici e storici incasellano tutti i prodotti finora realizzati: 1) l'osservazione amara della realtà quotidiana, fino a punte psicoanalitiche-antonionesche (*La femme au coteau* di Bassori Timité, 1970); 2) il cinema militante e di lotta, soprattutto contro l'apartheid; 3) la storia della resistenza all'aggressione coloniale; 4) le malattie infantili dell'indipendenza (*Cabascabo* di Oumarou Ganda, 1969, Niger, un reduce che non si inserisce nel nuovo stato indipendente; *Et la neige n'était plus* di Ababacar Samb-Makharam, sull'intellettuale nero-bianco; *A nous deux, France* di Désiré Ecaré sul drammatico conflitto tra modernismo e tradizioni, tra Occidente e Africa); 5) il tradimento della borghesia nera; 6) la nuova tratta dei negri in Nord-Europa; 7) la subordinazione della donna.
Tra gli esempi di questo *shock treatment* anche qualcosa di imprevisto. In *La noire de...* di Ousmane Sembène (1966) un ragazzino mette le maschere tradizionali come fosse martedì grasso, un sacrilegio comprensibile in un ambiente musulmano, meno se si pensa a quel durissimo pamphlet anti-Islam e filo-animista dello stesso regista (*Ceddo*, 1977). Altrettanto dissacranti (e pericolosi) gli scherzi sui riti sacri di *Ballet de la forêt sacrée de Casamance* di Abdou Fary Faye (1970) e *Baw Naan* di Joseph Gai Ramaka

---

mitica creatura delle acque (tra gli altri visualizzatori, Bassori Timité nel 1964 e Alain N'Kodia, Congo Brazzaville, nel 1970). Sulla divinità terragna e materialista Ananse, l'uomo-ragno, *No Tears for Ananse* di Sam Aryeetey (Ghana, 1968).
Ancora danze tradizionali in *Koudoum* di M'Bala Roger Gnoan (Costa d'Avorio, 1970) una specie di manifesto danzato anti-femminista); *Le ballet de la forêt sacrée de Casamance* di Abdou Fary Faye (Senegal, 1970). Naturalmente sulla descrizione in vitro delle danze e altre ritualità tribali si è soffermata a lungo l'etnocinematografia d'origine europea e alla Rouch. A seconda che sia la corteccia o la sostanza *ornata* si può riconoscere la provenienza di un documento.

(Senegal, 1984) su una cerimonia incantatoria demenziale organizzata contro la siccità, per far "piangere dal ridere" gli dei.
Inversamente sconvolgente, nel film *Yam daabo* (La scelta, 1987, Burkina Faso), che ha vinto il secondo premio al festival di Taormina, la scena del funerale a Ouagadougou del bambino travolto dall'automobile. Nel camposanto, in un silenzio fordiano, solo il padre e il nonno. Un controsenso, un sortilegio, questo funerale moderno, senza danze, canti e l'intero villaggio. Un cedimento struggente al cinismo metropolitano. Il regista del film, Idrissa Ouedraogo, ha 33 anni (ex Idhec) e aveva già realizzato sei documentari prima di questo docu-drama "radicale" che istiga a lasciare pure le terre degli avi se la siccità avanza (ed è soprattutto la struttura atonale del racconto, spezzato disinvoltamente in tre tronconi emotivi contrastanti, dall'horror al neorealismo alla farsa, a lasciare a bocca aperta).
Di una essenzialità che sarebbe piaciuta a Adolf Loos è quel radicale rifiuto della "pornografia espressiva" intitolato *Wênd Kûuni* (1982, Burkina Faso) diretto da Gaston Kaboré, racconto pre-coloniale, cioè ambientato «quando non si conosceva la fame, tutti respiravano pace e salute e, camminando per la savana, qualcuno del villaggio trovò e raccolse un bimbo che non poteva spiegare chi fosse, da dove venisse né come era arrivato fin lì.» Perché era muto. Raccolto come un "dono di Dio" (Wênd Kûuni) il bambino dopo uno shock tremendo riacquisterà la parola e svelerà le colpe atroci degli inumani costumi tradizionali.
Proprio sulla situazione della donna (che il nuovo governo burkinabè vuole scolarizzata, al lavoro e possibilmente nelle più alte cariche dello stato) sono arrivati gli altri film di punta della scuola di Ouagadougou. *Dunia* di Pierre Yameogo (1987), le peripezie *on the road* di una bambina di dieci anni, Nongma, nata in famiglia poligama, che lascia il villaggio e va a trovare la nonna, poi scopre la città e i suoi costumi in rapida (e affascinante) evoluzione. *Desebagato,* 1987), cioè *l'uomo che non è più,* di Emmanuel Sanon è una coproduzione con Cuba, più tradizionale nel racconto, pur con ellissi impreviste e una straordinaria morbidezza dell'eroe (Sidiki Bakaba), l'operaio Adama, a caccia di salario ma anche di sfruttatori del lavoro. Anche qui i personaggi femminili sono talmente forti e incisivi che quasi non ci si rende conto della mancanza di cineaste donne (sono tre o quattro in tutto nel sub-Sahara). Frutto di una sensibilità culturale davvero inusuale, nutrita dallo stesso governo e da un presidente, oggi mito sepolto, che, unico uomo politico al mondo, si sentì in dovere, imbarazzato ma coinvolto, di inviare un telegramma di solidarietà alle prostitute di tutto il mondo riunite a convegno a Bruxelles, nella primavera del 1987.
Il contributo dato al cinema dai paesi di lingua inglese è stato inferiore alle possibilità. Si sono infranti i sogni nigeriani di grande industria, con il crollo del prezzo del petrolio. E anche quelli più utopistico-politici del Ghana di N'Krumah e Jerry Rawlings. Il colonialismo inglese ha badato più al sodo. Alla televisione. Nel campo del documentarismo e dell'informazione, infatti, i paesi ex Londra-dipendenti sono all'avanguardia. Inoltre in questi paesi (sia orientali sia occidentali) sono stati presi a modello maggiormente i film d'azione e di genere, piuttosto che quelli di qualità. Non mancano personalità forti. Come il nigeriano Ola Balogun (che però è

Dall'alto, *Nelisita* di R. Duarte, *La noire de...* di O. Sembène, *Visages de femmes* di D. Ecaré.

stato formato all'Idhec) e che ha alzato il tiro negli ultimi film, popolarizzandosi (*Money Power*, 1982) e lo stesso premio Nobel per la letteratura Wole Soyinka che già nel 1970 si era collegato alla "diaspora" nordamericana realizzando *Kongi's Harvest* assieme al regista Ossie Davis. Dal Ghana *Kukurantumi* è stato uno degli ultimi film ben accolti dalla critica. Lo ha diretto King Ampaw e il titolo sta per *Road to Accra*. È una commedia che racconta le avventure di uno scalcinato autobus campagnolo che sfida le strade sterrate per arrivare quotidianamente nella capitale. Il padrone vuole sostituirlo perché è sempre sul punto di cedere, proprio come una complicatissima storia matrimoniale che coinvolge sua figlia.
A proposito di autobus, un cineasta italiano fuori schema, Lanfranco Suardo, ha girato anche sui bus "religiosi" di Accra uno splendido documentario intervistando i predicatori cristiani eretici e i guaritori "elettronici". *Le mille e una chiesa* (1987) documenta le sedute di questi mistici ingegnosi, che riempiono i loro studi di cavi elettrici, manopole, strampalati aggeggi, meccanismi a leva, simulazioni di attrezzature radio e antenne paraboliche alzate sul nulla, ma che riescono tuttavia ad avere talmente tanta energia dentro da ovviare con la santità dei candidi pazzi alla penuria assoluta di risorse. E questi predicatori delle più povere delle chiese sono un po' la metafora di questo cinema africano che vorrebbe avere mezzi e non li ha, guadagnare tempo e non può, fare tutto e subito ed è frustrato, avere più *fric* e meno *flic* tra i piedi. Eppure avanza, guarisce, fa miracoli.
Una notevole differenza di esiti tra Angola da una parte, Guinea Bissau e Mozambico dall'altra. Quest'ultimo, sotto costante mira di Pretoria, ha scelto la strada del documentario di propaganda o del film celebrativo militante. *N'turuddu*, di probabile uscita sugli schermi italiani, è una produzione Guinea Bissau realizzata dal musicista e cineasta francofono Umban U'kset nel 1984: un bimbo scappa dal villaggio per andare al carnevale di città: lo inseguono.
L'Angola, invece, nonostante l'assedio continuo del Sudafrica e dell'Unita, ha espresso una vera e propria scuola di livello internazionale. Ruy Duarte, bianco, membro dell'Mpla, 47 anni, ha girato nel 1982 uno stupefacente *Nelisita*, storia mitologico-fantascientifica potenziata da una fotografia in bianco e nero degna di Henri Alékan. Ambientato in un set ineguagliabile (una zona nel sud del paese dove nessuno è riuscito mai a civilizzare nulla), il film fa lo slalom tra il messaggio antiatomico, la spiegazione di come funzionano gli aiuti "contro la fame in Africa", e soprattutto il missaggio di sofisticate componenti per creare spot e videoclip nelle capitali dell'immaginario. Cosa resa possibile dall'alta qualità di scrittura (responsabilità della tradizione letteraria portoghese, Pessoa in particolare).
Seguaci di Duarte, il pittore Antonio Ola (37 anni), educazione californiana, e lo specialista di film per ragazzi Asdrubal Rebelo Da Silva (35 anni) che con *Levanta voa e vamos* (1986) ha costruito un testo intrecciato di riflessioni politico-poetiche per mettere in immagini il primo spot realizzato sulla base di una massima (di Agostino Neto): «Il popolo e l'ambiente saranno sempre presenti in ogni pensiero, in ogni parola o frase scritta, nello stesso modo in cui l'ombra coesiste con la luce e la foglia con la sua radice».
In Sudafrica si producono annualmente 4-5 film per "soli bianchi". Più consistente la produzione di film a basso budget per il pubblico nero (130

l'anno). In questo ambiente, però, c'è qualcuno da tenere d'occhio. Il produttore di origini indiane Anant Singh, con la sua casa di produzione Distant Horizon, un listino alla Roger Corman, film d'azione con tanto umorismo e politica per chi sa vedere (la censura afrikaner, molte volte, no). Nel suo listino '88 anche una specie di *Biko, City of Blood* di Darrell Roodt.
I film per il pubblico afrikaner o inglese sono leggermente più patinati nella fattura, e un po' più costosi, ma complessivamente più patetici: un sacerdote di "colore" verrà forse incluso nella chiesa riformata olandese: dovrà essere grato per sempre ai bianchi. Questo è *Fratello anima* di Jans Rautenbach (1985). Diciamo l'estrema sinistra. Poi ci sono i film finanziati dal Ministero della difesa, di propaganda pura come quel *Shaka zulu* acquistato da RaiDue, con una immancabile coppia di star: l'anticomunismo e il razzismo paternalista (*Skating on Thin Ice* di Dirk Uys; *Il fratello va al confine* e *Il fratello va a Manouvers* di Regardt van der Berg, realizzati tra l'84 e l'85). In *Jantije torna a casa* un vagabondo nero salva da un terrorista nero una famiglia bianca. A imperitura memoria (e il titolo ricorda, non a caso, *Torna a casa Lassie*).
Sono in esilio i maggiori cineasti neri e bianchi democratici. Esilio forzato (Lionel N'Gakane, che nel 1985 ha fatto il documentario *Nelson Mandela*), oppure volontario (Chris Austin, Ivor Strassbourg, Barry Feinberg, Ross Devenish), per lo più di stanza a Londra. Il drammaturgo Athol Fugard e Hugo Cassirer sono per lo più negli Usa. Nan Mahomo e Wally Serote nel Botswana, Mark Kaplan, invece, è stata cacciato in Zimbabwe. Peter Chappell e Peter Davis non possono ricevere visite o colleghi. Ma questo non ferma la produzione indipendente e clandestina.
Sponsorizzato dal settimanale progressista «The Weekly Mail», si è svolto nell'aprile del 1987 un festival di materiali alternativi (poi replicato, quasi timidamente a Cannes). Si sono visti *Witness to Apartheid* di Sharon Sopher e Kevin Harris sui bambini testimoni di omicidi avvenuti nelle township per mano poliziesca (interviene anche Desmond Tutu): un film candidato all'Oscar; il super8 di finzione *My Country My Hat* (1981), thriller sui pregiudizi e la paranoia del proletariato bianco suburbano alle prese con un lavoratore nero senza "pass", il libretto senza il quale si è un "nero morto" (regista David Bensusan).
Ci sono anche cineasti raggruppati in Cinema Direct, équipe alla Rouch, l'Atelier Varan (Tyrone Mtoba) e la cooperativa Film Filmmakers formata da cineasti bianchi di lingua inglese che addestrano intellettuali e scrittori neri (come Mtutuzeli Mathsoba) alle riprese su pellicola e video. Solamente all'estero invece si possono tentare adattamenti dai romanzi o drammi più famosi (Fugard, Gordimer, Coetzee, Brink ecc.).
Infine da segnalare la società Kersaf, sede a Londra, terzo o quarto gruppo economico del paese, proprietario di hotel e casinò e che investe in riviste porno per *homelands*. La società Supracorp International (finanziata anche da Israele) che sfrutta a bassissimo costo la manodopera nera per conto di società Usa smaniose di riprendere il controllo del mercato dei disegni animati (ora in mano ai giapponesi): e così disegni, colorazione, fotografie, sceneggiature e story-board per la nostra infanzia vengono dalla terra dei razzisti. E la Cannon che, prima di deflagare, agiva indisturbata sul mercato sudafricano.

FILM

Quando Spielberg racconta senza inventare

Claver Salizzato

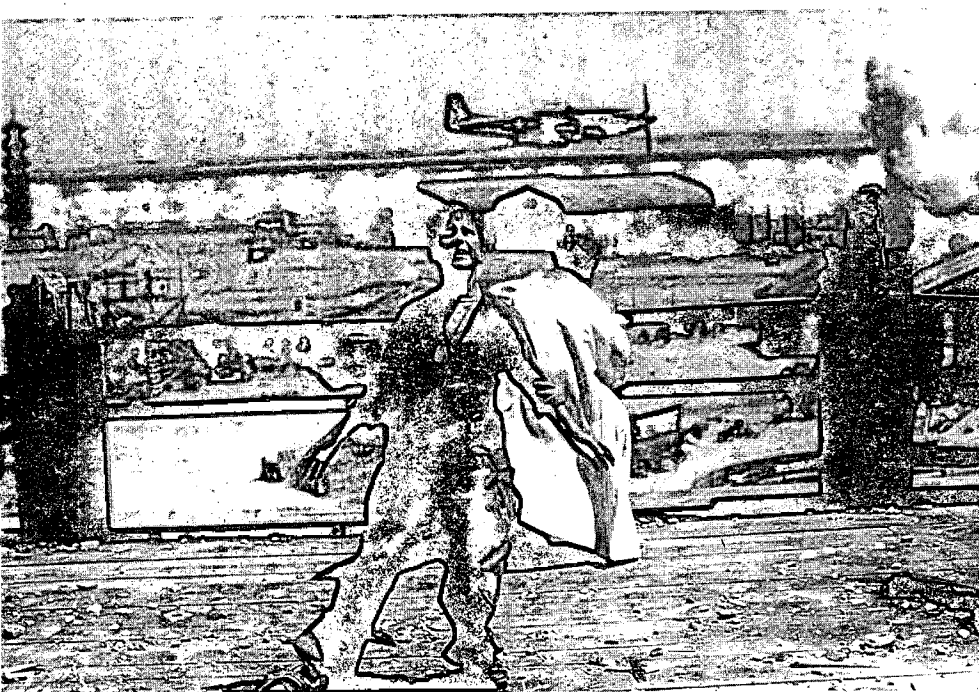
Campo d'internamento giapponese per prigionieri occidentali, nei pressi di Shanghai, anno 1945. Jim, un bambino inglese di circa 13 anni, da tre in quell'angusto e oscuro pianeta ai confini della guerra, divide la baracca con una coppia di suoi connazionali, i signori Victor. Una tenda trasparente separa i letti, tenta di preservare a occhi indiscreti l'intimità di ognuno, di ridurre la promiscuità. Sulle pareti di Jim immagini: una Packard rossa fiammante, copertine di giornali, foto dell'infanzia, del mondo civile, di quando andava alle feste in città, dentro l'auto nera, grande e lussuosa, dei genitori, condotta dallo chauffeur cinese...
È notte. Attraverso la finestra, in lontananza, sopra Shanghai, lampi di esplosioni, fasci di luce che solcano il cielo, boati sordi, rombi come di tuoni remoti. Bombardamenti: un lunapark gigantesco, un enorme fuoco d'artificio di spaventosa efficacia, qualcosa di magicamente sospeso fra il sogno e la realtà. Dentro, invece, un atto d'amore: l'uomo bacia la propria compagna, l'abbraccia, la tocca, rinnova l'antico rituale del sesso, quasi incurante del luogo e della situazione.
Jim, attratto dalla doppia scoperta, spia ora la vita, ora la morte, ora la fantasia, al di là del campo, al di là del fiume, ora la concretezza del gesto che si sta svolgendo davanti a lui. All'improvviso, un rimbombo tremendo lo fa balzare all'esterno: immenso, come una favolosa apparizione, un B29 in fiamme sta scivolando lentamente verso terra, oltrepassa la grande porta orientale che delimita il perimetro delle baracche e si schianta in un turbinio di fuoco.
Inizia così il secondo tempo di *Empire of the Sun* (L'impero del sole): Spielberg, finora, ci ha mostrato poco, ha attinto con parsimonia alla sua scatola delle meraviglie, alla sua rutilante "zona del crepuscolo", territorio (o Territorio: quello di Tom Sawyer) di "squali", "arche" perdute, "extraterrestri" abbandonati sul nostro pianeta o "navi materne" musicali in cerca di nuove intelligenze, e tutto il resto dell'armamentario di sempre. Ha rarefatto senza affastellare, ha raccontato la storia del suo Jim in Oriente (Jim della giungla, piccolo Tarzan alle prese con l'inciviltà, Mowgli dell'era moderna in mezzo alle fiere) senza inventare: sorta di "ultimo imperatore" travolto dall'ignominia di Pearl Harbor, dal secondo conflitto mondiale, dall'annunciata occupazione giapponese dell'International Settlement (zona franca di Shanghai appannaggio britannico) e dalla rocambolesca perdita di entrambi i genitori nella fuga verso la libertà. Ha costruito,

intorno alla storia originale di J.B. Ballard, rinomato scrittore anglosassone di *science fiction* e vero protagonista di questa odissea infantile, il suo luccicante giocattolo da milioni di dollari, inossidabile, perfetto, futuribile, con sofisticati meccanismi elettronici e tecnologie computerizzate al posto del cuore. Come E.T.: un robot (nella realtà) umano (nella fiction), come il vecchio Tir di *Duel*, lo squalo di *Jaws*.
Finora, Spielberg ha lavorato di fino, ma in serie, ineccepibile, ma senz'anima, tutto perfetto al millesimo, ma privo della minima emozione, glabro, asettico, bianco, come una sala operatoria, o la navetta del Columbia prima di un lancio in orbita. Un *sequel* di *The Color Purple* (Il colore viola, 1985), altra avventura di progressivo riconoscimento, altro viaggio dentro i sentimenti dell'innocenza: avventura e viaggio quasi immobili nella loro assoluta inalterabilità al calore delle sensazioni vitali, dell'umanità. Pochi guizzi in questa introduzione alla vicenda del giovane Jim, pochi "colpi di testa" alla Spielberg (ricordiamoci *1941*): il primo impatto del bambino con l'impurità di Shanghai — le facce, le mani protese, pezzi di carne macellata che si stampano col sangue contro i veicoli di passaggio, gli accattoni, i ladri, gli usurai, i "ragazzi di vita", "no, mama, no papa, no whisky e soda" — contrapposta alla purezza del suo stato, protetto dai finestrini della limousine di famiglia; l'apparizione di un imponente manifesto con Vivien Leigh fra le braccia di Clark Gable in *Gone With the Wind*, attraverso i fumi delle fucilate, quando ormai la tragedia della città e del piccolo eroe si sta compiendo; l'incontro di Jim con lo Zero nipponico, il suo aereo prediletto, in mezzo a una pioggia di dardeggianti scariche ossidriche, come dentro la fucina guerresca del dio Vulcano; la fuga dal coetaneo cinese che lo vuole derubare, saltando da un risciò all'altro, sotto le ruote, fra i passanti, chiusa mirabilmente con la frenata di un camion a pochi pollici di distanza dal ragazzo scaraventatosi, nell'impeto della corsa, in mezzo alla strada (equivalente alle rocambolesche gesta di Indiana Jones nella piazza del mercato arabo in *Raiders of the Lost Ark* - I predatori dell'arca perduta: anche lì, per assonanza, un camion conclude la sequenza).
Ma nient'altro. Solo, presenza inquieta, sfrecciante, ineffabile e incantata, l'aeroplano scandisce i tempi di un racconto fin qui anche troppo quieto, statico e disincantato: un modellino sul soffitto che s'intravede un attimo alla luce di un fiammifero acceso e poi subito spento; la carcassa di un caccia sul prato; il passaggio di una squadriglia in alto nel cielo, mentre giù l'International Settlement inglese viene violato dalle truppe del Sol Levante; la miniatura-giocattolo dello Zero per la quale Jim, stretto dalla calca impazzita, lascia la mano della madre, perdendosi e segnando così il proprio destino, per una forma scintillante con due cerchi rossi sulle ali; *last but not least* l'albo che egli legge all'inizio del film, *Wings*, "ali".
Aerei, *vehicles*, ossessioni spielberghiane, mostri o elfi del suo universo fantastico, creature disneyane, macchine volanti, bianchi destrieri alati messaggeri e guardiani della fantasy. Eccoci, dunque, al B29 colpito che dicevamo, eccoci al momento cruciale dell'*Impero*, alla sua cifra, alla sua sintesi: insospettatamente (e insperatamente, ormai) Spielberg cambia registro, Disneyland gli appare finalmente quale essa è, una cattedrale nel deserto, l'involucro costoso dei sogni, non, com'egli aveva sperato e contato, l'*imaginerie*, ma, semmai, un suo scampolo, un riflesso terrigno, la sua

rappresentazione in scala. L'uomo e la donna che accennano a far l'amore, gli echi lontani della battaglia, il bambino ancora una volta diviso fra le chimere (il giocattolo dell'aereo/il bombardamento in atto/il fascino per l'eroismo dei kamikaze) e la realtà (la mano tesa della madre/l'atto fisico che avviene sotto i suoi occhi/la segregazione del campo), il mastodontico uccello ferito a morte che plana beccheggiando verso il suolo, riconducono finalmente alla verità del film: «Il film narra della morte dell'innocenza e dell'infanzia» dice Spielberg. «Un impegno inconsueto da parte mia che di solito esalto l'infanzia. Ho sempre creduto in un mio impegno cinematografico teso a preservare l'innocenza infantile, ma mi ha affascinato molto l'idea di narrare come una guerra può trasformare un bambino in un uomo».

La verità, dunque, della "trasfigurazione", concetto basilare del cinema spielberghiano, che omologa, almeno in parte (la seconda), *L'impero del sole* al resto della sua opera (al contrario, ad esempio, di un'anomalia come *Il colore viola*, davvero irriconoscibile nel percorso stilistico e tematico del suo autore, se non dal punto di vista strettamente "disneylandiano", appunto). "Trasfigurazione": da cose o animali a esseri mostruosi (*Duel, Lo squalo, Poltergeist*), da cittadini a fuorilegge (*Sugarland Express*), da congegni a creature (*Incontri ravvicinati, E.T.*), dal reale al fantastico o dall'età adulta all'infanzia (*I predatori* e *Indiana Jones*), dal sogno ai fatti. E, naturalmente, viceversa.

Jim non è altro che l'ultimo risultato di questa filosofia cinematografica: un continuo stato di alterazione tra la fantasy e il vero, il ragazzo e l'uomo

Christian Bale

che diventerà, le immagini e gli oggetti, la Storia e le illusioni infantili. Da una parte gli aerei, immacolati nell'azzurro, e dall'altra la polvere e il fango della terra, il campo d'internamento, le patate dolci con i loro vermi, la "mancanza" dei padri, la violenza della vita. *Imaginerie* senza involucro, che si manifesta solo in virtù di occhi che guardano incantati, di slanci e ideali fanciulleschi, di fiducia, a volte, nelle fiabe, d'incoscienza: come l'Elliott di *E.T.* è il primo a "credere" nell'extraterrestre, così il Jim di *Empire* confonde i bagliori atomici (che ci riportano alle forze oscure contenute nell'Arca dell'alleanza di Indiana Jones) con l'anima della signora Victor appena spirata accanto a lui; saluta solennemente i piloti suicidi che, al di là dei reticolati, in assetto da combattimento, saltano sui loro Zero e prendono il volo, mentre il sole all'orizzonte ne staglia le figure; assiste sempre più eccitato all'attacco dei Mustang americani, che vede, come in un sogno, al rallentatore, incarnare le proprie speranze di libertà. Ma la sua "trasfigurazione" è inversamente proporzionale a quella degli altri personaggi spielberghiani, egli diventa uomo, attraversa, in progressione, le fasi di un apprendistato "sentimentale", di un riconoscimento della realtà di un abbandono del sogno (che comincia laddove, per la prima volta nel corso del film, un aereo non riesce neppure ad avviare i motori, non ce la fa a librarsi e rimane sulla pista, inutile e ingombrante ammasso di ferraglia; per passare poi al ritrovamento, da parte di Jim, della sua vecchia auto nera; e infine al ricongiungimento con i genitori, preceduto dalla separazione simbolica con la valigia dentro cui si trovano gli emblemi del passato, che il ragazzo getta nel fiume).
Pinocchio diventa umano, la Macchina si scopre un cuore. Alla fine, l'imperfezione, che è una costante dell'*Impero del sole* (imperfezione, s'intende, "costituzionale" e non "registica"), questa dualità fra cavi e nervi, è forse l'unica lingua che Spielberg conosce per non scomparire del tutto dentro il suo dorato, sfavillante, futuribile lunapark del cinema.

Christian Bale

Empire of the Sun
(L'impero del sole)

Stati Uniti, 1987. ***Regia:*** Steven Spielberg. ***Sceneggiatura:*** Tom Stoppard, tratta dal romanzo omonimo di J.G. Ballard. ***Fotografia*** (colore): Allen Daviau. ***Montaggio:*** Michael Kahn. ***Scenografia:*** Norman Reynolds. ***Costumi:*** Bob Ringwood. ***Musica:*** John Williams. ***Musiche;*** "Suo Gan" eseguita da Ambrosian Junior Choir, solista James Rainbird; "A Nightingale Sang in Berkeley Square" e "These Are Foolish Things" eseguite da Elizabeth Welch; "South of the Border" eseguita da Jack Hylton. ***Interpreti:*** Christian Bale (Jim), John Malkovich (Basie), Miranda Richardson (signora Victor), Nigel Havers (dr. Rawlins), Joe Pantoliano (Frank Demerest), Leslie Phillips (Maxton), Masato Ibu (sergente Nagata), Emily Richard (madre di Jim), Rupert Frazer (padre di Jim), Peter Gale (signor Victor). ***Produttori:*** Steven Spielberg, Kathleen Kennedy, Frank Marshall. ***Produzione:*** Warner Bros. ***Distribuzione:*** Warner Bros. ***Durata:*** 154'.

Woody Allen regola i conti con il teatro

Mauro Manciotti

Esistono titoli, nella filmografia di Woody Allen, che sembrano destinati ad alimentare prese di distanza e discussioni critiche a non finire; e *September* ha l'aria di essere uno di questi. Vistosamente maltrattato dai recensori Usa, si è almeno in parte rifatto alla sua prima uscita sugli schermi italiani. Ma da noi finora il pubblico non ha mostrato di aver definitivamente preso partito. Anche se mancano i dissensi d'oltreatlantico, i consensi che si sentono in giro hanno un'aria un poco perplessa. Certamente meno risoluti di quelli espressi a favore di *Hannah and Her Sisters*, che pure aveva diviso la platea; e nettamente meno affettuosi degli altri toccati a *Radio Days*. Eppure, si ha l'impressione che, nell'intero diagramma della creatività alleniana, l'importanza di *September* sia di gran lunga più rilevante di quella dei due film che lo hanno preceduto. Nell'identica misura in cui un'opera conclusiva, un punto d'arrivo, si pone nei confronti delle tappe intermedie di un itinerario. Non altrimenti, *The Purple Rose of Cairo* si poneva a suggello e raccoglieva i fili di un coerente percorso espressivo partito da lontano.
Personalmente, sempre che sia lecito compiere siffatte operazioni da farmacista, non credo che sul piano dei risultati estetici *September* farebbe inclinare a suo favore l'ago del bilancino rispetto a *La rosa purpurea del Cairo*. Il risultato maggiore del lavoro cinematografico di Allen sta ancora là, in quel suo splendido divertimento chapliniano-pirandelliano. Ma nella filmografia del regista *September* un punto fermo lo fa registrare: più o meno come *Manhattan*, in una prospettiva diversa ma non divagante. Per cavarcela con una formula, potremmo dire che con questo film Allen regola i suoi rapporti con il teatro. E tuttavia il discorso ha un andamento più articolato e accidentato, sotto l'ottica della coscienza strutturale che in Woody è sensibilissima. Per un autore cinematografico che nasce come "voce" di quella particolare forma di teatro che è il cabaret e i cui primi film sono sostanzialmente occasioni di arredo per il suo "recital" personale, contesti abitati dal suo personaggio caratteristico, il problema dell'oggettivazione narrativa, della strutturazione espressiva, è fondamentale. L'organizzazione della storia da raccontare costituisce un'opzione costantemente aperta e da onorare.
Rosa purpurea a parte, ai problemi di struttura Allen aveva già fornito soluzioni brillanti, come quella di *Manhattan*: sorta di musical, ma non di commedia musicale, in cui la storia del protagonista e il profilo newyorkese si unificavano mediante la colonna sonora gershwiniana e le situa-

zioni si orientavano sul sentimento dei brani musicali e non viceversa. Mentre lavorava a *Radio Days*, Allen ebbe più volte a dichiarare le proprie difficoltà di fronte a un racconto aneddotico, mancante di una solida trama; e abbiamo visto come ancora la colonna sonora, i brani musicali conferissero al film la sua unitaria investitura nell'ordine della memoria. Ma *Radio Days* resta un film di notazioni diaristiche e l'organizzazione musicale della struttura narrativa è un espediente d'eccezione, non facile da esportare fuori dai confini della testimonianza e dell'autobiografismo. Consideriamo, infine, come tra *Zelig* e *Rosa purpurea* all'istanza narrativa Allen abbia dato risposte più che soddisfacenti. Ad agire sul suo lavoro con la macchina da presa restava la provocazione della sua condizione originaria, la teatralità, del resto costantemente presente nella poetica alleniana e (quasi costantemente) nella sua filmografia: anche se altrove sottomessa alla provocazione del raccontare; come in *Una commedia sexy in una notte di mezza estate* e nella stessa *Rosa purpurea del Cairo*.
Insomma nel sottile e personale equilibrio espressivo alleniano, il diverso assetto si presenta quando il raccontare un poco arretra per lasciar spazio al rappresentare, che è un itinerario alternativo verso l'oggettivazione. L'"epos" di Woody si scioglie nella drammaturgia, secondo un passaggio che risulta immune da suggestioni brechtiane. *September* è il punto d'arrivo, la conclusione di quest'altro sentiero ritagliabile nella mappa di Allen, la rappresentazione oggettiva di una solida trama, di una storia. Nasce, il tracciato di questo sentiero, necessariamente con *Interiors* che è del 1978. Sfiora e incrocia altri tracciati, ma trova le sue specifiche stazioni in *A Midsummer Night's Sex Comedy* e in *Hannah and Her Sisters*. La topografia generale è quella tradizionale della commedia drammatica statunitense: da O'Neil a Albee, a Sam Shepard, ci si agita e ci si rincorre dentro le infernali pareti della famiglia. In realtà, per Allen, l'inferno-famiglia, la prigione nevrotizzante è piuttosto un indiretto riferimento culturale, presto abbandonato. Trova spazio e lievitazione drammatica soltanto in *Interiors*, che è specialmente una gelida esercitazione di mimesi stilistica, una sorta di calco strindberghiano bergmaniano.
L'autentico motivo che cattura la sua disponibilità autorale è invece il nodo dei singoli destini, l'incrocio e gli urti tra le vite diverse dei personaggi: di cui la famiglia può diventare sublimazione, ma il cui concreto spazio drammatico è la casa, l'"interno"; dentro le sue pareti si rapprendono e stratificano insoddisfazioni, scacchi e nevrosi, generando una vibrante drammaturgia di disagio esistenziale. Come sempre, anche nella dimensione del teatro per Allen le provocazioni sono fruttuose se sono di natura intellettuale. Così, esaurita la citazione strindberghiana, attraverso l'esplorazione linguistica di Bergman, in *Interiors*, Allen si volge a Shakespeare e a Cecov. Esiste un ulteriore residuo bergmaniano (*Sorrisi di una notte d'estate*) nell'ironia lievemente divertita che l'approccio erotico mostra nella *Commedia sexy* alleggerito dal recupero, pur dentro l'oggettività della narrazione, della comicità del vecchio *comedian* dei sofisticati cabaret newyorkesi o californiani (e i dialoghi del film tornano a essere punteggiati di battute fulminanti). Tuttavia si direbbe che dal modello scespiriano così provocante nell'esibizione di un intreccio di destini che si complica vertiginosamente fino a investire la natura di una irreale complicità, Allen sente quell'intreccio soltanto come appoggio e riferimento

Mia Farrow e Denholm Elliott

strutturale alla celebrazione del gioco collettivo di una stordita infatuazione erotica, di un girotondo d'incanto d'amore continuamente attraversato, al di là del desiderio, dalle scariche di assillanti inquietudini e trasalimenti. Un gioco, appunto, non per nulla collocato in un tempo leggermente arretrato, storico, rispetto all'oggi.
Sarebbe interessante sapere se Woody Allen ha letto nell'epistolario i molti passi in cui Cecov definisce vaudeville il proprio teatro. Naturalmente, la definizione di Cecov aveva un valore storico del tutto particolare. Ma, pure nel bagno di contemporaneità in cui sono tuffate, per la leggerezza di tocco che vi coglie una mediocre verità quotidiana assai propensa alla mescolanza di comico e di patetico, di buffo e di realmente malinconico, gli ultimi due film di Allen non stanno poi tanto distante da ciò che Cechov intendeva. Per la verità, *Hannah and Her Sisters*, nonostante la mezza allusione del titolo, non ha consumato un sovrappiù di nevrotico e di spudorato nella rappresentazione drammatica; e la sua struttura un poco si disperde fuori dall'uscio della casa dove si incontrano le tre sorelle e i loro uomini (presenti e futuri). Ma in *September* tutto si compone in un piccolo miracolo di equilibrio, di naturale intensità delle emozioni, di gentilezza di segno, di senso calcolatissimo delle proporzioni.
Tra le pareti domestiche del *cottage*, in mezzo a una natura di fine estate che non compare fisicamente se non attraverso il messaggio di un improvviso temporale, il film si regge su una drammaturgia straordinariamente compatta di cui minimi accadimenti ritmano l'incalzare. Allen lavora con discrezione sui materiali già tentati nei film precedenti ridefinendoli quasi soltanto con un procedimento di sottrazione, di assottigliamento. Così, la famiglia-inferno è presente soltanto nel trauma sommerso, relativo a un fatto di sangue nel quale la protagonista e la madre si trovarono coinvolte in passato; di suicidio si parla soltanto; il sentimento ferito non segue i capricciosi grovigli delle parentele ma discende dal semplice fatto che si è

verificato un carosello di innamoramenti verso le persone sbagliate. Come in *Zio Vania*, il malessere cresce e si manifesta per la presenza in casa di ospiti stagionali. Ma è settembre e, dopo il temporale notturno, gli ospiti partiranno; la protagonista venderà il giardino dei ciliegi (il suo *cottage*) per cercare qualche nuovo scampolo di entusiasmo a Mosca (a New York). Mani nervose esprimono alienazione e interiori incertezze posando, per quasi tutto il film, sul piatto del giradischi incisioni di jazz che si spandono per le inquadrature insinuanti e sommesse. Allen privilegia la stessa serie di Ben Webster e Art Tatum che Bogdanovich aveva usato nella sequenza dell'Hotel Algonquine in *E tutti risero...*: c'è un poco di vaudeville cecoviano nell'intera commedia cinematografica statunitense.
Se in *September* Woody Allen si misura con la provocazione teatrale giungendo a risolverla al meglio, lo fa impegnando nella rappresentazione un lucido e coerente linguaggio cinematografico dal quale strappa l'avvolgente concentrazione espressiva di un set che diventa scena attraverso l'elegante ed elastico avvicendarsi dei controcampi e dei brevi pianosequenza, con un'illuminazione che il direttore della fotografia Carlo Di Palma gli ha reso in cromatismi sfumati e, insieme, costanti nel "mimare" tecniche da teatro d'atmosfera. Un poco più freddo nei confronti dei personaggi maschili, che lo intrigano meno, il regista ha riservato a quelli femminili una premura talvolta perfino intenerita alla quale Dianne Wiest pare rispondere meglio di Mia Farrow, sulle cui spalle pesa il ruolo principale ma che, forse impacciata dalla maternità, tradisce il chiaroscuro nella nevrotizzazione del personaggio. Una cosa è sicura: *September* conferma che, come pochi, Woody Allen possiede un'intelligenza autocritica e una concezione in progress del proprio lavoro che gli consentono la paziente conquista di livelli molto prossimi all'eccellenza.

Elaine Stritch

September
(Settembre)

Stati Uniti, 1987. ***Regia e sceneggiatura:*** Woody Allen. ***Fotografia*** (colore): Carlo Di Palma. ***Montaggio:*** Susan E. Morse. ***Scenografia:*** Santo Loquasto. ***Costumi:*** Jeffrey Kurland. ***Musiche:*** "On a Slow Boat to China" di F. Loesser; "Out of Nowhere" di J. Green e E. Heyman; "Just One More Chance" di S. Coslow e A. Johnston; "My Ideal" di L. Robin, R.A. Whiting e B. Douglass; "What'll I Do" di I. Berlin; "Who" di J. Kern, O. Harbach e O. Hammerstein; "I'm Confessin (That I Love You)" di Al J. Neiburg, D. Daugherty e E. Reynolds; "Moonglow" di W. Hudson, E. De Lange e I. Mills; "When Day is Done" di R. Katscher e B.G. De Silva; "Night and Day" di C. Porter. ***Interpreti:*** Denhom Elliott (Howard), Mia Farrow (Lane), Elaine Stritch (Diane), Jack Warden (Lloyd), Sam Waterston (Peter), Dianne Wiest (Stephanie), Ira Wheeler (signor Raines), Jane Cecil (signora Raines), Rosemary Murphy (signora Mason). ***Produttore:*** Robert Greenhut. ***Produzione:*** Orion Pictures Corporation. ***Distribuzione:*** Cdi. ***Durata:*** 82'.

Bellocchio e i traumi dell'inconscio

Pietro Pintus

«I critici invece di cercare di spiegare le immagini dovrebbero accettarle così come sono e chiedersi: mi commuovono, mi disgustano, mi attirano?» È difficile istituire come norma di giudizio il proposito formulato da Buñuel, e che in qualche modo scaturiva dalla sua insofferenza nei confronti di quel genere di esegesi ossessivamente e unicamente preoccupate dei contenuti e del recupero dei loro significati. La tentazione, tuttavia, di fronte all'ultimo film di Marco Bellocchio, così privato, personale e criptico, è di abbandonarsi al flusso delle immagini chiedendosi appunto: mi commuovono, mi disgustano, mi attirano? Depennati i primi due interrogativi (non c'è il disgusto, ma non c'è nemmeno la commozione), resta l'attrazione, indubbia. Una fascinazione non solo esteriore (la suggestione formale di molte sequenze, un linguaggio incisivo e duro che rifugge da qualsiasi preziosismo, l'arduo impasto musica-rumore-voce, la medianica apparizione di certi scenari naturali), ma che sembra smuovere a tratti anche oscuri paesaggi dell'anima, territori interiori dimenticati o occultati.
Detto questo, si sarà capito che le chiavi per entrare nei recinti di *La visione del sabba* appartengono non tanto al critico quanto allo psicanalista. Del resto lo stesso Bellocchio, interrogato da Pietro Spila («Cinecritica», n. 7), ha detto tra l'altro a proposito dell'origine del film: «La sua matrice è direttamente legata alla ricerca analitica all'interno dei seminari di Massimo Fagioli a cui io partecipo. Voglio dire che questi temi, queste immagini, partono da una esperienza di analisi collettiva in cui si intersecano fatti, sogni, interpretazioni, reazioni, emozioni. Da questo enorme groviglio, da questa esperienza ancora in atto è partita l'idea del film». Fatti, sogni, emozioni, dice Bellocchio. Proviamo a distinguere.
L'elemento onirico è subito presente, dall'inizio del film. Una giovane, siamo nel Seicento, passa indenne tra le fiamme di un rogo: e subito dopo un gruppo di medici cerca di stabilire sul corpo nudo della ragazza (insensibilità al dolore, immersione nell'acqua, sospensione per i piedi) se si tratta davvero di una strega. Un passaggio temporale ci porta al presente: uno psichiatra, Davide (lo abbiamo visto, nel sogno, osservare nel gruppo di inquirenti le reazioni della presunta strega), è svegliato nel cuore della notte perché accorra nella stanza di una giovane malata che come un'ossessa gira in tondo tra le quattro pareti. Il suo approccio con la pazza è dolce, e questa serena mansuetudine alonata da un quieto sorriso lo accompagnerà per tutto il film.

Lo psichiatra, che è in viaggio con la moglie, Cristina, arriva a Massa Marittima per una perizia: dovrà pronunciarsi sul caso di una ragazza folle che ha ucciso un uomo perché tentava di violentarla o perché, al contrario, non lo ha fatto. La giovane, Maddalena, dice di essere nata nel 1630, di essere vergine e di aspettare l'uomo che amandola la libererà dalla stregoneria. Maddalena — lo psichiatra se ne accorge subito — è la stessa "strega" che ha visto in sogno: un piccolo animale dolce e imperioso, con slanci di ribellione e uno stanco fastidio che le aggronda il volto di bambina divenuta presto adulta. Il medico non solo è affascinato da Maddalena ma, sotto gli occhi di Cristina, via via sempre più ammaliato — stregato — dall'aura delirante e voluttuosa che sente alitare di lontano. Da questo momento realtà, sogno, ritorno al passato e commistione con il presente si confondono. Davide insegue — nella realtà? nell'immaginazione? — Maddalena tra limpidi scenari di verde e d'acque, in una rovente notte di sabba, di fuoco e di danze, di esplosioni del desiderio, sino a un lungo, estasiato amplesso con la giovane. Ma poco prima un ritorno alla realtà c'era stato: l'interrogatorio della strega da parte di un gruppo di medici. (Perché la data di nascita è il 1630? «Ma non è una nascita simbolica». Chi è il presidente della repubblica italiana? «Francesco Cossiga». Chi ha incontrato in tutti questi anni? «Napoleone, ma non ricordava nulla di sé». Sciolta dall'abbraccio amoroso che avrebbe dovuto liberarla, con la deflorazione, dal sortilegio, udremo Maddalena di nuovo farneticare di violenza subìta e di giudici... Intanto è calata la sera, soldati a cavallo avanzano lentamente nella piazza della cattedrale, siamo di nuovo nel Seicento, Maddalena legata su una carretta viene portata al supplizio.
È l'anno 1630, l'anno della nascita e anche della morte, presumibilmente la data convenzionale che nella sua contraddizione presuppone l'immortalità. Sarà proprio Davide ad appiccare il fuoco alle fascine; e mentre la folla fugge inorridita la "strega" si mostra non lambita dalle fiamme al di là del rogo, il viso pesto in un malinconico riso cui corrisponde, scopertamente in sintonia, il sorriso di Davide. E lo psichiatra a questo punto si avvia, anelante, in una nuova notte di sabba: scorrono i titoli di coda, ma il delirio può continuare all'infinito indietro nel tempo e in un continuo presente.
Quanto alle interpretazioni, il film sembra offrirsi alle più diverse e contrastanti, tant'è che si è potuto parlare indifferentemente di liberazione sessuale e di visione fallocratica, di immersione in profondità nell'inconscio e di rigenerazione esistenziale per contrastare l'incombere della morte. Individuazioni, queste e altre, che assecondano la sostanziale ambiguità dell'opera e il suo arrotolarsi e srotolarsi su se stessa, in un moto labirintico. Ma probabilmente il nucleo autentico è nella misteriosa vampa amorosa che coglie il protagonista, e nel cammino di quell'incendio. Tra tanti deliqui, incantamenti e straparlare, c'è una frase di saggezza che pronuncia Cristina, dicendo al marito ormai stregato da Maddalena: «Una donna per piacerti deve essere pazza, se è normale non ti interessa». L'attrice che interpreta Cristina, Corinne Touzet, gioca il suo ruolo con magistrale finezza, tra allarmi, ironia e autocontrolli, che ha il suo vertice nella splendida sequenza del saltarello che anticipa, si direbbe in chiave prosaico-popolare, l'arcana notte del sabba luciferino.

Béatrice Dalle.
Sopra,
Daniel Ezralow e
Omero Antonutti.

In quella frase di Cristina la saggezza è a doppio fondo: non solo rimanda all'attrazione di Davide — che del resto è uno psichiatra — per tutto ciò che è fuori della norma, ma soprattutto fa riferimento alla natura stessa della passione d'amore, che è anche vertigine, irrazionalità e follia. Bellocchio disegna in modo nuovo i tratti dell'eterno triangolo e si può dire che è questo triangolo (marito, moglie, l'intrusa) l'unica incontrovertibile certezza essendo tutto il resto (il simbolico Seicento, le danze sataniche, Maddalena appesa per una gamba nella stanza delle torture o messa alla berlina, gli interrogatori, le apparizioni e le sparizioni) opinabile e fantastico come è appunto della sostanza dei sogni.
Marina Cvetaeva scriveva, all'inizio di questo secolo: «Quando amate una persona avete sempre voglia che se ne vada, per poter sognare di lei». L'osservazione della poetessa russa, amica di Pasternak e di Rilke, implicava una potenzialità d'immaginazione e di contemplazione destinata a diventare più forte della realtà sensibile. Il pedinamento ossessivo di Davide, sulle tracce, sulla scia di Maddalena, la quale porta dentro di sé l'enigma di più di tre secoli, il bisogno di possederla, di bruciarne l'immagine, di perderla e di ritrovarla, è il rovesciamento del poetico soliloquio d'amore della Cvetaeva: probabilmente è la raffigurazione allegorica di una questua incessante, sempre diversa e sempre uguale, "frammenti di un discorso amoroso" per la composizione di un ideale erotico di volta in volta inseguito, enfatizzato e perduto. Gli attori, come sempre in Bellocchio, portano un contributo in prima persona determinante: della sorprendente apparizione della Touzet si è detto, ma altrettanto adatti ai rispettivi ruoli appaiono Daniel Ezralow, con quel suo viso attento e trasognato, e Béatrice Dalle, la strega-bambina. Ma coautori del film appaiono in modo evidente il direttore della fotografia Giuseppe Lanci e l'autore delle musiche Carlo Crivelli.

Béatrice Dalle

La visione del sabba

Italia, 1988. ***Regia e soggetto:*** Marco Bellocchio. ***Sceneggiatura:*** Marco Bellocchio, Francesca Pirani. ***Fotografia*** (colore): Giuseppe Lanci. ***Montaggio:*** Mirco Garrone. ***Scenografia:*** Giantito Burchiellaro. ***Costumi:*** Silvana Fusacchia. ***Musiche:*** Carlo Crivelli. ***Interpreti:*** Béatrice Dalle (Maddalena), Daniel Ezralow (Davide), Corinne Touzet (Cristina), Omero Antonutti (il medico condotto), Jacques Weber (Cadò). ***Produttore:*** Achille Manzotti. **Produzione:** Gruppo Bema e ReteItalia. ***Distribuzione:*** Titanus. ***Durata:*** 104'.

Lo sguardo inerte di Herzog

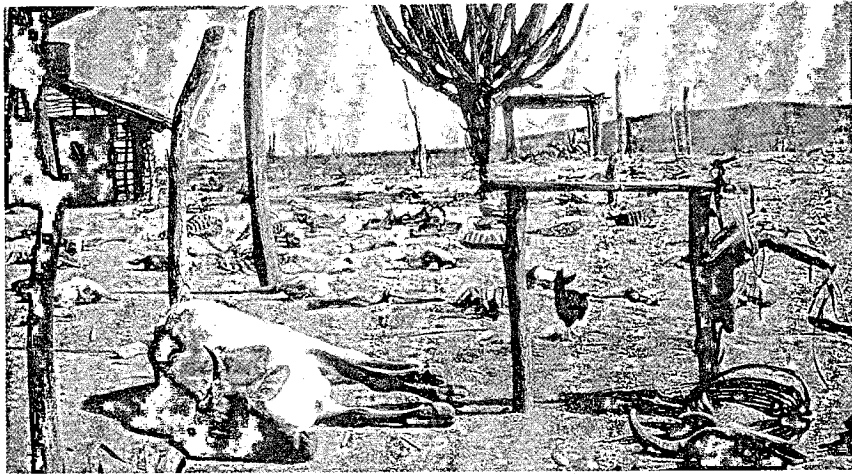
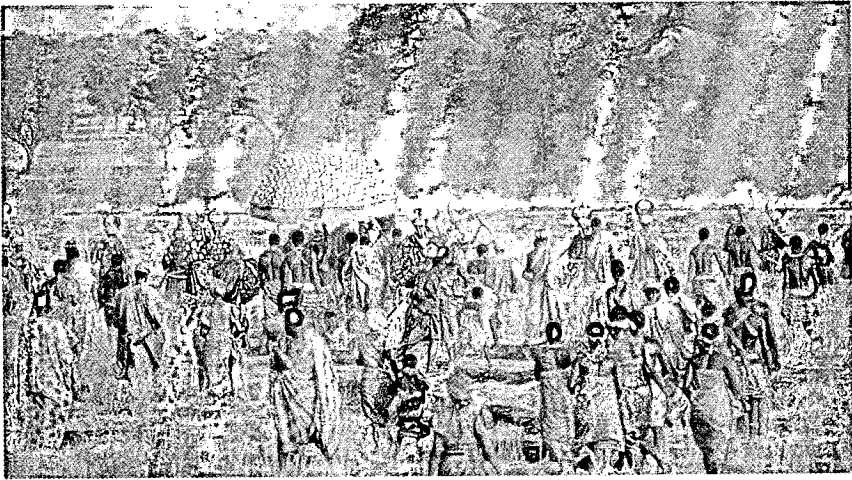
Alberto Barbera

I migliori film di Herzog nascono dall'incontro di un personaggio eccentrico con un paesaggio insolito. *Aguirre*, ad esempio, è un *river movie* febbricitante e allucinato che racconta una discesa agl'inferi alla ricerca di un Eldorado inesistente, passando attraverso un paesaggio ostile e selvaggio. *Fitzcarraldo* è la rilettura perversa ed estenuata dell'epica romantica che soggiace a ogni epopea avventurosa (nel caso specifico, l'impresa disperata di attraversare con un battello la giungla amazzonica, anche là dove finisce il fiume). Quando manca il personaggio, come in *Fata Morgana* — che di sicuro rappresenta l'esperienza più radicale e "teorica" del cinema herzoghiano — è perché il regista ha prosciugato la propria ispirazione sino al punto di poter fare a meno di uno dei due poli tematici, e rinunciare al meno essenziale. Rimane il deserto, cioè il "paesaggio totale", epitome di tutti i paesaggi del cinema di Herzog: un luogo desolato e visionario, costellato di tracce fatiscenti del passaggio dell'uomo, testimonianze dolorose dell'inevitabilità della sua scomparsa.
L'uno e l'altro (*Aguirre* e *Fitzcarraldo*) sono gli immediati precedenti di *Cobra Verde*, che sembra così voler chiudere una sorta di ideale trilogia superomistica: identico l'interprete protagonista (Klaus Kinski), uguali gli ingredienti e le ossessioni tematiche. Da questo punto di vista, anzi, *Cobra Verde* sembra più o meno consapevolmente proporsi come una sorta di catalogo riassuntivo, quasi un "film antologico" (anche nell'accezione negativa attribuitagli da Paul Louis Thirard, su «Positif», n. 324).
Si sa che il film è tratto, con tutta la libertà immaginabile, dal romanzo *Il viceré di Ouidah* di Bruce Chatwin. Più che di un adattamento, conviene dunque parlare di una suggestione di partenza. Lo scrittore vi traccia l'accurato ritratto di un tipaccio vissuto all'inizio del diciannovesimo secolo che dalla miseria del sertão brasiliano assurse ai fasti di viceré dello stato africano del Dahomey, per poi finire malamente i suoi giorni. Herzog, in tutta evidenza, vi ha letto la proiezione del prototipo stesso dei suoi eroi maledetti, avventurieri accecati dai propri maniacali sogni di potenza, visionari folli vanamente protesi a cimentarsi con l'assoluto. E, in seconda istanza, la possibilità di aggredire, per il tramite di un personaggio a sua misura, il grande mistero dell'Africa sconosciuta.
Come spesso gli capita, Herzog concentra le immagini più belle all'inizio e alla fine del film. Il primo quarto d'ora è addirittura folgorante: quasi un film nel film o, meglio, la sua sintesi, notevole per condensazione ed ellissi. Francisco Manoel da Silva è un contadino rovinato dalla siccità, si fa

Klaus Kinski

cercatore d'oro, viene sfruttato e si vendica. Divenuto un fuorilegge temuto ed evitato da tutti (ma non dal nano deforme proprietario di una locanda) ruba, violenta e, quando viene ingaggiato come sovrintendente in una piantagione di canna da zucchero, ingravida le tre figlie del proprietario per vendicarsi delle umiliazioni cui è sottoposto. I notabili, che non osano affrontarlo apertamente, preferiscono l'inganno di una missione suicida, dalla quale si suppone che nessuno possa tornar vivo: dovrà andare in Africa, in cerca di schiavi. Francisco-Cobra Verde, pur sapendo, accetta la sfida, attirato dall'immane grandezza del compito.

Qui, i "segni" più tipici del cinema di Herzog sembrano darsi convegno: l'ostilità della natura, la collettività malvagia contrapposta al singolo, la solitudine dell'individuo che vive ai margini, l'estasi di una situazione estrema, la prefigurazione di un paesaggio utopico (il sogno della neve nel racconto del nano). Sappiamo così, sin dall'inizio, che l'avventura di Francisco non sarà che il frenetico tentativo di evitare un destino già segnato in partenza, un vano agitarsi alla ricerca di un senso smarrito. Lo scacco è originario, la partita persa in partenza. Per tutto il film, il protagonista non farà che ripetere, con maniacale e ostinata caparbietà, i segni della crudeltà e dell'assurdità che ha conosciuto intorno a sé. Il superomismo suo, come degli altri personaggi "abnormi" di Herzog, consiste nel non volersi rassegnare all'evidenza di una sconfitta inevitabile, nell'ostinazione a inseguire il miraggio utopico di un impossibile ritorno all'innocenza perduta. Il finale espiatorio lo vedrà tentare inutilmente di trascinare in mare un pesante barcone, sotto il flagello delle onde dell'oceano e lo sguardo muto di un negro deforme.

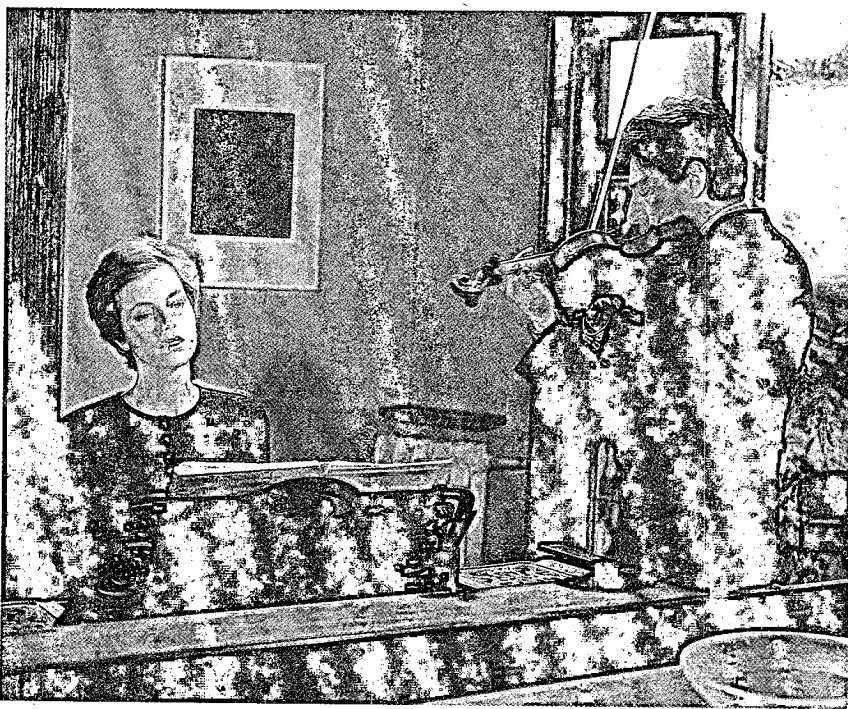
A far problema è, precisamente, il corpo centrale del film, l'intero racconto dell'avventura africana di Cobra Verde. Herzog sembra qui incapace di rendere produttivi i suoi stessi limiti di narratore, come altre volte invece gli è riuscito. Non solo la materia del film non è organizzata in una solida struttura drammaturgica, non solo la scrittura cinematografica è irriguardosa delle regole della grammatica e della sintassi classiche. Altri film suoi si facevano forza di questi "difetti", spostando l'attenzione e la forza del

testo su un *altrove* pienamente dispiegato: la violenza reale di un attore, l'intensità dello sguardo, la verità delle annotazioni a margine, la spontaneità delle ripetizioni e delle cancellature.
C'è qui, è vero, l'esasperazione autentica di Klaus Kinski, la cui incontinenza sul set ha fatto parlare le cronache e messo a dura prova la pazienza del regista, trascinando il film verso il genere "documentario su un attore". Ma c'è anche la continua tentazione o, meglio, l'incapacità di sottrarsi del tutto all'estraneità di uno sguardo esotico sull'Africa, i suoi riti, i suoi misteri. Non l'estraneità rivendicata da un autore come Ferreri, ad esempio, che reinventa un'Africa a propria misura e secondo le proprie necessità; ma neppure l'estraneità di un Jean Rouch che si spoglia della propria "autorialità" per far parlare il reale. Piuttosto, e assai singolarmente, lo sguardo di Herzog tende in questo film allo sguardo inerte, distanziato, esterno, del cinema hollywoodiano abituato a trasformare le cerimonie in parate, i riti in spettacoli. Così che, alla fine, non rimane se non l'esibizione narcisistica delle esitazioni, dei vuoti, delle incertezze del progetto, della mancanza di raccordi esplicativi, riscattati da alterne suggestioni puramente figurative, come le lunghe teorie di schiavi incatenati, o l'inconsueto messaggio trasmesso dagli sbandieratori.
Non è un caso che l'emozione più forte legata al nome di Herzog non appartenga in anni recenti ai suoi film: tutti più o meno deludenti, seppure non in assoluto, ma certo inevitabilmente ridimensionabili o ridimensionati dal confronto con quelli che, nel decennio precedente, ne avevano fatto uno dei cineasti più affascinanti e "di tendenza" della contemporaneità. L'emozione di cui si diceva si libera invece dalla testimonianza dell'incontro casuale in cima a un grattacielo, in quella sorta di appunti di viaggio che è *Tokio-ga* di Wim Wenders: poche parole, appena uno scambio di battute tra lontani parenti di quella grande famiglia che è il cinema. Lì Herzog si lamenta della crescente difficoltà di trovare immagini inedite e paesaggi vergini per la macchina da presa.
Lo sfogo del regista sembra farsi manifestazione consapevole della distanza fra un "bisogno primario" e la sua progressiva irrealizzabilità, prefigurazione cosciente di uno stato di crisi verso il quale tende la scommessa originaria del suo cinema («mostrare immagini nuove, mai viste, come un primo aprire gli occhi»). Se è vero che l'ambizione palese di Herzog, sin dai suoi primi film, è di «lavorare per una grammatica nuova delle immagini», difficilmente ci si può sottrarre all'impressione, se non di afasia, di preoccupante ripiegamento su se stesso di un cinema volto più alla rassicurante conferma di certezze già acquisite che non alla ricerca tenace di nuovi valori.

Cobra Verde

Repubblica Federale Tedesca, 1987. ***Regia e sceneggiatura:*** Werner Herzog. ***Fotografia*** (colore): Viktor Ruzicka. ***Montaggio:*** Maximiliane Mainka. ***Musica:*** Popol Vuh. ***Interpreti:*** Klaus Kinski (Francisco Manoel da Silva, detto Cobra Verde), King Ampaw (Taparica), José Lewgoy (don Octavio Coutinho), Salvatore Basile (capitan Fraternidade). ***Produttore:*** Lucki Stipetic. ***Produzione:*** Werner Herzog Filmproduction in cooperazione con Zdf e Ghana Film. ***Distribuzione:*** Dmv. ***Durata:*** 155'.

Le paure di Margarethe von Trotta

Lietta Tornabuoni

Paura e amore (il titolo è da un verso di Maria Luisa Kashmitz), primo film di Margarethe von Trotta non tedesco ma cosmopolita, nato su commissione, non concentrato su uno-due personaggi ma corale, riflette il sentimento attuale dell'autrice e di tante donne europee che hanno in comune con lei la generazione, le esperienze: delusione per il passato, per le tante speranze di cambiamento perdute, per vent'anni apparentemente vani di lotte politiche e femministe; estraneità al presente, ai valori restaurati del danaro, del successo, dell'oblio, della spietatezza sociale, della voracità materiale; angoscia del futuro, minacciato dal nucleare e dalla distruzione dell'ambiente. E in più la malinconia del tempo che passa, della giovinezza che è passata portandosi via l'ingenuità e la forza necessarie per credere che domani tutto accadrà.
Un film di sconfitta, assolutamente contemporaneo. *Le tre sorelle* di Cechov, molto citate dalla pubblicità e dai recensori, c'entrano appena come aneddoto: era del produttore Angelo Rizzoli la proposta di una versione attualizzata del dramma in quattro atti scritto nel 1901; la regista ha trovato il progetto presuntuoso e rischioso, «ma l'entusiasmo di Rizzoli mi ha contagiato»; insieme con Dacia Maraini, coautrice del soggetto e della sceneggiatura, s'è messa a scrivere e «andando avanti ci siamo liberate di Cechov». Delle *Tre sorelle* restano soltanto appunto le tre sorelle e il fratello protagonisti, la cognata simbolo di una invadente volgarità che espropria le sorelle della casa paterna (quindi della identità), alcuni meccanismi drammaturgici: non lo spirito, né la simbolica fine d'una classe stremata né la speranza nell'avvenire.
L'idea del film è palesemente diversa, una metafora romanzesca del "riflusso": i personaggi vedono la felicità-cambiamento, per un poco la possiedono, poi la perdono e regrediscono alla situazione precedente con maggiore povertà e frustrazione. Ma *Paura e amore* non arriva a esprimere l'intenzione né a comunicare pienamente la metafora.
Racchiuso tra due feste familiari (quella iniziale per il diciottesimo compleanno della sorella più giovane e quella finale per la promozione del fratello a direttore d'una filiale di banca), svolgentesi durante cinque-sei anni, il film mette in scena personaggi eccessivamente esemplari, didascalicamente tipici: a cominciare dalle tre sorelle. La maggiore, Velia (Fanny Ardant), è l'intellettuale di sinistra a suo tempo vicina alla lotta armata: assistente di letteratura all'Università di Pavia, docente amatissima dai suoi allievi, tentata dalla spiritualità, protettivamente materna con le sorelle, depositaria del ricordo del padre rettore della stessa università,

Greta Scacchi e Sergio Castellitto

trova l'amore in uno scienziato ex allievo del padre, lo perde, ottiene la cattedra ma torna alla solitudine amorosa. Maria (Greta Scacchi) è la casalinga in depressione: sposata con Federico, un attore comico della televisione che l'ama molto e riesce a far ridere tutti tranne lei, sogna una passione romantica e palingenetica, la trova nello scienziato già amante della sorella, la perde, torna da suo marito.
Sandra (Valeria Golino) è la studentessa verde: seria, dedita ai suoi studi di medicina, impegnata nella difesa dell'ambiente («anche aver cura d'un albero è un atto politico»), trova l'amore in un giovane professore (Ralph Schicha) interessato ai dilemmi dell'ingegneria genetica, lo perde quando lui muore in un incidente d'automobile, resta sola a lottare senza cinismi per salvare la natura dagli uomini. La cognata Sabrina (Agnes Soral) è la moglie borghese: avida di soldi, incurante dei desideri del marito e decisa a fargli fare carriera con l'aiuto del proprio padre, infedele, pronta a schiacciare gli altri a vantaggio proprio e dei figli, portatrice di un'idea asociale della famiglia e alla fine unica vincente. Erika (Gisela von Weitershausen), moglie dello scienziato amante delle due sorelle, è la donna incerta sul confine tra dipendenza e indipendenza dall'uomo: ridotta alla disperazione catatonica dal rapporto col marito, trova vitalità e autonomia nell'amicizia femminile e le perde tornando al marito.
I personaggi maschili non sono meno schematici. Il fratello Roberto (Sergio Castellitto) è l'artista rinunciatario: violinista di talento, per le esigenze della moglie rinuncia alla carriera artistica, si impiega in banca, si indebita e perde anche i soldi delle sorelle, accetta e sfrutta l'infedeltà

Le "tre sorelle": Greta Scacchi, Valeria Golino e Fanny Ardant.

Ralph Chicha e Valeria Golino

della moglie, torna alla musica soltanto per intrattenere gli ospiti dopo il dessert. Il doppio amante Massimo (Peter Simonischek) è il brillante scienziato umanamente arido: l'amore delle donne è per lui un accidente meraviglioso o fastidioso comunque irrilevante rispetto alla ricerca, è voluto rientrare dagli Stati Uniti in Italia per lavorare nel suo paese, constata che è impossibile, rinuncia e torna in America.

Federico (Paolo Hendel) è l'uomo nuovo: tenero, profondo, ironico, innamorato di sua moglie e capace di capirla, vede il suo amore mortificato dal velleitario bovarysmo di lei, la sua intelligenza generosa scambiata per debolezza dalla ripristinata retorica dei ruoli maschile e femminile. Cecchini (Jan Biczycki) è il vecchio amico di famiglia: testimone del passato e dei mutamenti («Dopo la rivoluzione francese non c'è stato niente di più importante della rivoluzione delle donne»), è stato innamorato della madre delle tre sorelle, che nell'ultima sequenza in bianco e nero del film rivede in una di loro: la sola emozione che alla fine sopravvive è quella che non si è mai realizzata.

Margarethe von Trotta è sempre stata tentata dalle architetture premeditate. Sarà la componente antiromantica, razionalizzante e lucida della sua cultura tedesca; sarà l'autorassicurante tendenza della cultura di sinistra a mettere ordine nella realtà per tentare di tenerla sotto controllo; saranno pulsioni personali. Certo è che i suoi film, *Das zweite Erwachen der Christa Klages* (Il secondo risveglio di Christa Klages), *Schwestern oder Die Balance des Glücks* (Sorelle o l'equilibrio della felicità), *Die bleierne Zeit* (Anni di piombo), *Heller Wahn* (Lucida follia), *Rosa Luxemburg*, che compongono un'antologia di donne guardate con rara perspicacia e con emozione del tutto priva di sentimentalismo, sono costruiti secondo geometrie rigorose sfioranti a volte il didascalismo. A questa base si sono aggiunti la necessità di affrontare personaggi e realtà italiani non familiari alla regista, e l'apporto di Dacia Maraini, spesso portata (anche nelle proprie opere teatrali) alla semplificazione o alla esemplarità propagandistica, allo schematismo didattico, a una sommarietà immaginata come facilitazione all'approccio.

Il testo del film ne risulta danneggiato. I personaggi, già tanto tipici (nell'accezione Lukácsiana) da sembrar inalberare ciascuno un cartello sociopsicologico autodefinitorio, ma troppo immersi nel verosimile per risultare brechtiani, si esprimono in dialoghi declamatorio-esplicativi grezzi e grevi più che icastici. Ogni tanto si bloccano a esporre in monologhi o dialoghi artificiosi le rispettive tematiche: ecologia, pentitismo, mancanza di strutture e mezzi didattici all'università, genetica, fisica, mistica, pochezza contemporanea. «Per anni ho creduto che le cose potessero cambiare, nonostante le sconfitte. Ora, non so. Se non hai soldi e successo oggi non sei niente, e se li hai li usi soltanto per dimenticare», è ad esempio una battuta di Velia/Ardant. La sceneggiatura dissemina segni del trascorrere degli anni, ma non riesce a dare il senso del tempo che passa. In più, l'eterogeneità (di origine nazionale, di esperienza artistica, di qualità professionale) degli interpreti si amalgama in una recitazione di livello medio: e su tutto aleggia quel tocco da teleromanzo, misterioso ma riconoscibile, caratteristico dei film finanziati, anche con le più nobili e meno grette intenzioni, da Rete Italia.
Molti difetti di *Paura e amore* sono felicemente elusi o riscattati dallo stile denso, profondo e nitido della regia. Mai visti in un film di Margarethe von Trotta tanti movimenti di macchina, tante carrellate: che esprimono assai bene la fuggevolezza del tempo impossibile da fermare, la precareità del possesso delle cose o delle persone mentre l'unica ricchezza che resta è la memoria. Il ritmo del film, l'essenza dei rapporti tra le sorelle, sono stabiliti dalle sequenze in cui le tre protagoniste si ritrovano unite: la passeggiata in bicicletta, il bellissimo litigio nel chiostro d'un convento, lo scontro con il fratello. L'immagine ritornante del grande albero che sta solitario nella pianura è infinitamente più eloquente d'ogni discorso ecologico, e così pure (con minore impatto emotivo) la lunga carrellata su una foresta bianca morta per polluzione. Il sentimento del film è dato dalla nebbiosità delle scene in esterni, sempre appannate da una velatura grigia, e dal colore degli interni che ne è il prolungamento: il direttore della fotografia Beppe Lanci ha fatto un lavoro perfetto.

Lo sguardo dell'autrice e le sue immagini sono più raffinati, significativi, poetici delle parole, in questo che è sinora il suo film più triste. Nel finale delle *Tre sorelle* di Cechov, Mascia dice: «Rimaniamo sole per ricominciare da capo la nostra vita. E dobbiamo vivere»; Irina dice: «Dobbiamo vivere e dobbiamo lavorare, lavorare soltanto!»; Olga dice: «Sorelle mie care, la nostra vita non è ancora finita». Il finale di *Paura e amore* dice "paura della vita".

Paura e amore

Italia/Francia/Germania Federale, 1988. ***Regia:*** Margarethe von Trotta. ***Soggetto e sceneggiatura:*** Dacia Maraini, Margarethe von Trotta. ***Fotografia*** (colore e b/n): Giuseppe Lanci. ***Montaggio:*** Enzo Meniconi. ***Scenografia:*** Giantito Burchiellaro. ***Costumi:*** Nicoletta Ercole. ***Musica:*** Franco Piersanti. ***Interpreti:*** Fanny Ardant (Velia), Greta Scacchi (Maria), Valeria Golino (Sandra), Peter Simonischek (Massimo), Jan Biczycki (Cecchini), Sergio Castellitto (Roberto), Agnes Soral (Sabrina), Paolo Hendel (Federico), Ralph Schicha (Nicola), Gisela von Weitershausen (Erika), Beniamino Placido (Savagnoni), e con la partecipazione di Giovanni Grazzini. ***Produttore:*** Angelo Rizzoli. ***Produzione:*** Erre Produzione, Rete Italia, Bioskop Film (Monaco), Cinemax (Parigi). ***Distribuzione:*** Bim. ***Durata:*** 109'.

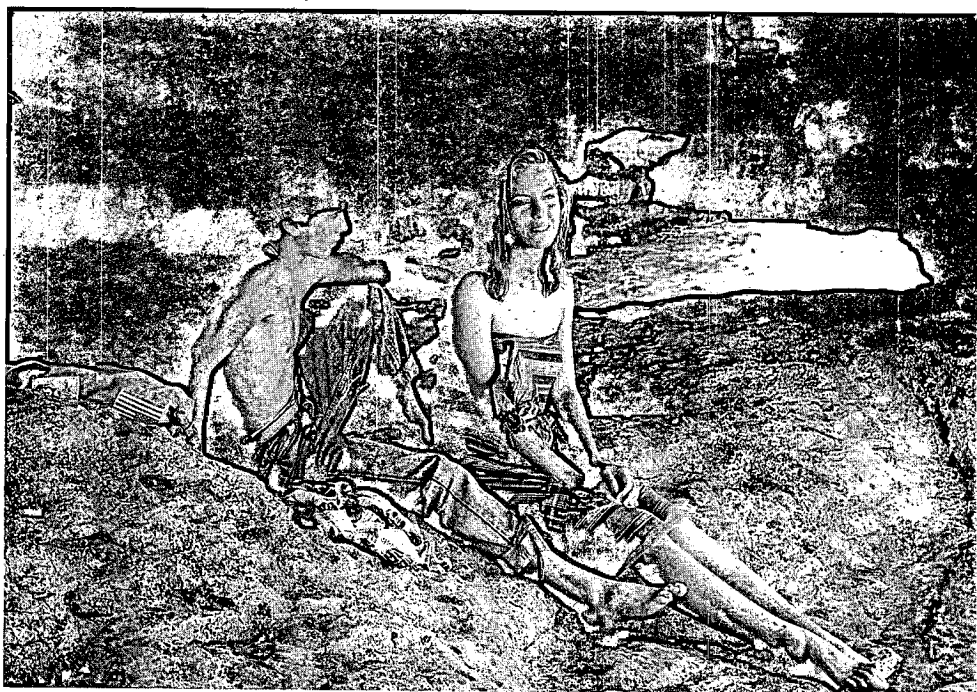
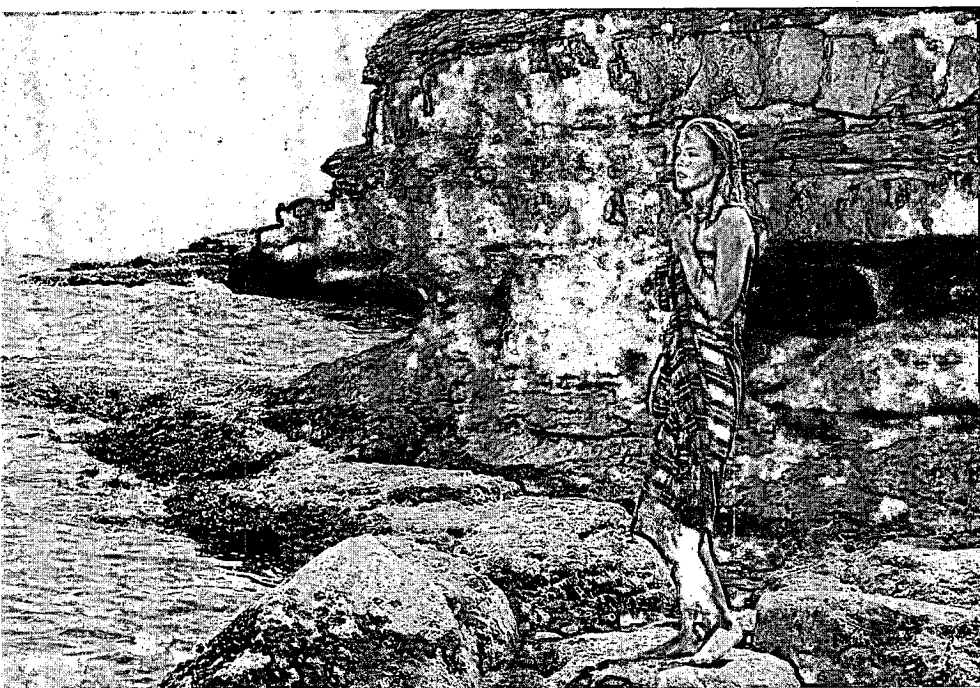
Luchetti e Zagarrio: due giovani al guado

Guido Barlozzetti

I giovani del cinema italiano amano viaggiare. Entrambi al debutto, Daniele Luchetti e Vito Zagarrio raccontano la storia di un viaggio, metaforizzando nel tragitto incerto e pieno di sorprese dei loro protagonisti l'ansia, la curiosità, la voglia di scoprire e di scoprirsi che accompagnano l'esordio dietro la macchina da presa. Come Edo e Lupo, i butteri in fuga di *Domani accadrà*, e Angela, *La donna della luna* che torna nella Sicilia del padre, l'uno e l'altro tentano di evitare strade battute e circoli viziosi degli schermi di casa, per esplorare sentieri discreti e trascurati, ciascuno aprendo a suo modo una piccola porta su territori immaginari e reali inconsueti e, anche fra loro, lontani.

«Dove si va?» chiede Edo (Giovanni Guidelli). «Se non si va non si vede» risponde pronto Lupo (Paolo Hendel). Hanno appena rapinato il contabile di un proprietario terriero, che gli ha messo alle calcagna il figlio, romantico e invaghito delle stelle, e tre mercenari austriaci assatanati. È il 1848 delle rivoluzioni, il set si perde per i campi della Maremma. «Questa terra malata, piena di stenti e di sofferenze. È bella questa terra» esala il buttero Castagno, morente di malaria, *esteta* di una miseria che Edo e Lupo hanno cercato di alleviare con i pochi soldi della rapina.

Recinti, bovini marcati a fuoco, cavalli al galoppo, mandrie, cappellacci e fucili... il panorama e l'attacco iniziale — fuga e relativo inseguimento — sembrano inaugurare una storia western nella Toscana dei Granduchi. Ma la scarsa destrezza degli improvvisati briganti — affrontano il contabile con il fucile scarico — mette subito sull'avviso. E infatti *Domani accadrà* intreccia via via al filo dell'avventura preoccupazioni d'altro genere che portano nell'ordito testuale modelli letterari collaudati, dal romanzo picaresco (la coppia dei poveri diavoli che vive di espedienti nelle pieghe della vita) al Bildungsroman (la storia di un apprendistato, il passaggio-iniziazione alla maturità) al *conte philosophique* tanto caro agli illuministi. Proteso ambiguamente e fin dal titolo verso il *futuro* — l'epilogo della storia raccontata o gli appuntamenti sospirati dietro l'angolo della Storia? — il film si scandisce non a caso in cinque capitoli ("Dove si va?", "Il terribile GianLoreto", "La scommessa di Flambart"...) stazioni di un percorso che assurge immediatamente all'emblematicità e al raddoppiamento mitico del senso, combinando la traiettoria tangenziale e *in progress* della fuga con la circolarità esemplare della parabola ("Tutto torna" annuncia l'ultima, fatale didascalia, dopo la sognante parentesi di *Domani* nel regno di Armonia).

Un topos narrativo classico (la trasgressione, l'inseguimento...), a cui tanto deve il cinema, si contamina così con quello altrettanto tradizionale del viaggio di conoscenza, sospendendo il cammino della trama e facendone il supporto per una visita didattica a un trittico di *mondi possibili*: cornici parziali che si aprono all'interno della generale cornice del film, ripetendone l'oscillazione, e che si materializzano in una galleria di situazioni e personaggi. La banda di GianLoreto, il palazzo degli Ombraviva e il paese di Armonia raccolgono un bestiario umano che è al tempo stesso un campionario di stili di vita, un repertorio ideale di discorsi sulla realtà e una tipologia di incastri nel divenire contraddittorio della Storia.
Edo e Lupo, da questo punto di vista, assicurano al film uno sguardo (sono molte le sequenze in cui l'uno o l'altro osservano la scena) e la risorsa dinamica che consente di trascorrere da una stazione all'altra: una sorta di *tabula rasa* stupita e ingenua, curiosa e semiseria, che registra e *sposta* l'autorità degli interlocutori che di volta in volta tagliano la peregrinazione della coppia. Se infatti Luchetti accentua per un verso la tensione all'esemplarità di ciascuna tappa e dei relativi inquilini, per l'altro non esita a spiazzarla con un ricorso costante all'ironia, che non solo impedisce al film di svolgere fino in fondo il *côté* del racconto filosofico, ma finisce anche per *mettere in distanza* il percorso dei due butteri e per riconsegnarlo, come dopo un sogno bizzarro, al guado incerto e precario della *realtà*.
Domani accadrà sembra, così, restare sospeso su se stesso, irretito in una leggerezza gradevole di figurine gustose ed evanescenti, perso in una successione di quadretti ben arredati quanto fragili (dove si conferma la *calligrafia* accurata dei prodotti della Sacher Film di Moretti e Barbagallo, affettuosamente solerti verso la messa-in-scena delle loro *piccole storie*).
Si comincia con i briganti di GianLoreto, con Ciccio Ingrassia a far da battistrada alla pattuglia dei *mostri* (troppo e troppo poco) divertenti e divertiti del film. La banda ha catturato una nobildonna inglese con due artisti al seguito. GianLoreto vorrebbe spedirli all'altro mondo insieme a Edo e Lupo, che si salvano convincendo il brigante a chiedere un riscatto per i tre ostaggi... Nessun dramma, piuttosto una medietà tragicomica che oscilla tra lo stupore e la caricatura. «Tu perché sei diventato brigante?» chiede a un certo punto GianLoreto a Lupo. «Botte e ingiustizie patite in gioventù. E tu?» «Tradimenti di donna bella ma infedele.» Nella deliberata e ironica sottolineatura del luogo comune sociologico-letterario si esprime l'apologo svuotato di *Domani accadrà*.
Con la stessa chiave si entra nel castello cadente degli Ombraviva, popolato di nobili insonni e di un esercito di pennuti. Tra il marchese Lucifero — un Ugo Gregoretti che sembra entrare e uscire dal personaggio, fin quasi a sdoppiarsi in un osservatore irrispettoso e ammiccante allo spettatore — e l'abate Flambart (un esangue Dario Cantarelli proveniente dai film di Moretti) nasce una scommessa sull'origine — innata o ambientale — dell'intelligenza: riuscirà l'abate a trasformare il *buon selvaggio* Edo in un'anima gentile e sensibile alle *arti* della marchesina Allegra? Mentre il gioco passa rapidamente dai salotti settecenteschi alle camere del *Decamerone*, il film non sa trattenersi da un riferimento meta-testuale che certifica il ritorno nella storia di Lupo, allontanato dal castello per via della scommessa: Edo lo ha appena nominato, che lui appare, e l'abate-semiologo esclama: «Lupus in fabula!»

Terza e ultima tappa — dopo l'Inferno dei briganti e il Purgatorio indeciso della disputa filosofica — nel Paradiso di Armonia. «Il segreto della felicità?» (si) chiede entusiasta Enea Silvio (Quinto Parmeggiani) «Una fiducia illimitata nel domani». Sulla scia di Fourier, Enea crede di aver costruito una società in cui le macchine e la scienza — dall'energia elettrica al frullino — migliorano la vita e dove ciascuno è libero di seguire la propria natura. Compresi i "Piccoli induttivi" — i bambini che, al contrario dei "Piccoli deduttivi", imparano dagli istinti e non dalla scuola e... distruggono nel fuoco la comunità. Tra i contestatori dell'utopia si fanno sentire con un mugugno incomprensibile anche i *carbonai*: nei panni di uno di loro, Matteo, Nanni Moretti lancia anatemi luddisti ed esprime l'incomunicabilità tra il sogno di Enea Silvio e i lavoratori, e forse anche tra se stesso e la società confezionata e illusoriamente armonica.
Lupo si sente a casa («Qui va tutto alla rovescia, signori miei, posso restare anch'io?») e trova il modo di invaghirsi di Vera (Margherita Buy), la nipote di Enea, che inventa profumi e *chimicamente* professa un rigoroso materialismo, salvo restare vittima delle proprie essenze e cadere nelle braccia di Lupo.
E la storia? La trama che collega i diversi episodi avanza di pari passo con l'inseguimento. I mercenari incalzano e via via la loro brutalità diventa incompatibile con la disarmata malinconia del giovane padroncino, che compensa il lutto per la moglie con uno zibaldone di pensieri sconsolati e rimuove l'imperfezione del mondo concentrandosi sulle stelle. I tre austriaci lo uccidono e del delitto (ma la pallottola non sembra scalfire l'assenza di gravità in cui più o meno piacevolmente si muove il film) viene

Greta Scacchi e Luca Orlandini in *La donna della luna* di Vito Zagarrio.

accusato Lupo. Quanto alla Storia, fa capolino con le notizie che giungono da Napoli, Roma e Firenze: la concessione delle costituzioni da parte dei sovrani convince marchesi, abati e proprietari a partire. Anche Edo e Lupo fuggono «verso nord, verso le città», inseguiti da tutto il bestiario incontrato e dalle fucilate dei mercenari.
Non resta che tuffarsi nel grande fiume che blocca la fuga — mentre i colpi dei volontari della rivoluzione respingono gli inseguitori — uscire dalla finzione trasognata e provare ad attraversarne il bordo. L'ultima scena li vede sulla barca dei patrioti. Guardano *indietro*, in silenzio, trasportati *comunque* in *avanti*. La macchina da presa li segue sul fiume, in mezzo al guado. Attoniti, incerti, in viaggio. Come *Domani accadrà*.
Anche *La donna della luna* di Vito Zagarrio è prossima a un passaggio. Che l'attraversamento di uno spazio — fisico quanto mentale — e la prova-esperienza del viaggio siano l'orizzonte in cui si muovono il film e i protagonisti, lo annuncia l'attesa di Angela (Greta Scacchi) incolonnata con l'auto verso il traghetto che la porterà al di là, in Sicilia.
Sul molo, una tranquilla giornata di sole, come si addice a una partenza uguale a tante altre. E, alla maniera di tanti film americani, l'*altro* che viene a scompaginare i programmi o, se si vuole, a chiudere l'appuntamento sempre rinviato con se stessi. Inseguito, il giovane Salvo (Luca Orlandini) si nasconde nella macchina di Angela e, a un tempo, apre lo spazio della *storia*, unendo il suo destino a quello di lei. Dubbi, tentennamenti, «Verso dove va?» «Verso il sud.» «Anch'io.» «Perfetto. Però tu non vieni con me»... Ma la strada comune è ormai segnata e la musica epica che saluta l'imbarco dell'auto segnala l'entrata in un territorio mitico che

riscrive le coordinate dei generi che pur il film fa mostra di riprendere. Se *La donna della luna*, infatti, esordisce con un movimento che memorialmente si situa tra la normalità di un *incipit* spielberghiano alla *Duel* e il topos del gangster ricercato che fugge con la compagna (da *Una pallottola per Roy* a *Bonnie and Clyde*), ben presto piega verso il road-movie wendersiano (*Alice nelle citta; Paris, Texas*...) iscrivendo nella propria testualità una esitazione costitutiva.

Dunque, anche qui, come in *Domani accadrà*, personaggi al guado, ancorati solo al proprio sradicamento. «Insomma sei siciliana oppure americana?» chiede Salvo ad Angela. «Né di qua, né di là, oppure di tutte e due le parti» risponde lei. E più tardi: «Mi sembra di essere in viaggio da mesi... Quando non dormo, mi sembra, sono più sensibile. Tutto mi sembra in un'altra dimensione». Coscienza infelice e scissa — tra America e Sicilia, tra madre e padre — Angela, venuta proprio per il funerale paterno, trova in Salvo l'occasione per una resa dei conti analitica, una via di fuga da un Edipo nevrotizzato. Mentre Salvo sente in lei la soglia della crescita.

Il film replica questa *impasse*, questa indecisione dei protagonisti — epifenomeno della sua *incertezza* strutturale — a tutti i livelli testuali. A cominciare dal *décor*. Zagarrio punteggia il film di totali di orizzonti sconfinati, metafora spaziale di un deserto interiore orfano di una qualunque segnaletica. E, d'altro canto, incastona in questa astratta cornice naturale le figure contigue del passato e del presente, la coabitazione siderale della tradizione e della fotocopia provinciale della civiltà dei consumi. Salvo e Angela s'imbattono in paesi e processioni e, un passo più in là, entrano ed escono da motel, discoteche, distributori di benzina, bar, discount... Angela conosce Steve, un soldato americano di stanza a Comiso, che le ricorda l'aria familiare degli States, ma nonostante la simpatia guarda *altrove* («Sarà per un'altra volta» o per un altro film...), mentre un barista sogna la Trinacria assunta come cinquantunesimo stato negli Usa, e le fiancate di un'apecar raccontano le storie dei Paladini...

La donna della luna sta in mezzo. Tra ieri e oggi, Texas e santi patroni... generi e cinema d'autore, reale e immaginario. Per impressionare Angela, Salvo inventa una storia di corrieri della droga e killer, giocando la carta della *finzione* e riconvertendo in essa i segni offerti dalla realtà. Non a caso il furto reale da cui si origina la sua avventura è quello di una camicia disegnata con le *strips* di Mandrake. Indossandola, Salvo accede in un regno diverso che tenta di condividere con Angela. Che, all'inizio, oppone incredulità e diffidenza: «Ok, fratellino, non siamo nei fumetti, ora mi devi spiegare... Io non so se tutte queste storie sono un dramma o una sceneggiata. Ma sono stanca, ho un gran casino nella testa... Devo andare da mio padre... Sai che non ci credo. Oppure ci credo, ma mi spaventano tutte e due le cose».

Dopo di che, separazioni e ricongiungimenti seguono il gioco altalenante della finzione (e della verità) raccontata da Salvo. Fino a che Angela si lascia prendere dalla *storia*. Nel deserto del lago salato, la dichiarazione d'amore tra Narda e Mandrake esce dalla camicia-fumetto e si scambia con quella dei due protagonisti: «Mandrake, siete mai stato fidanzato?» «No, Narda, non ne ho mai avuto il tempo.» «Oh Mandrake, vi darei un bacio.» E Mandrake/Salvo: «Niente ve lo impedisce.»

Via via il film accentua il versante simbolico-analitico del suo itinerario e

Gianfranco Barra, Nanni Moretti e Francesco Di Giacomo; sopra, Giovanni Guidelli e Paolo Hendel in *Domani accadrà* di Daniele Luchetti.

salda l'equilibrio del testo a un segno metaforico preannunciato fin dal titolo, la Luna. Osservando le storie raffigurate sull'apecar, Angela ricorda il volo di Astolfo che sull'ippogrifo sale sulla Luna a cercare il senno perso da Orlando. «Anche tu hai perso il senno?» le chiede Salvo. «Certo. Per questo mio padre diceva che ero sempre lunatica. Il mio senno era dall'altra parte della Luna. La parte che non splende, che non si vede mai. Sono una matta senza speranza». Fuggendo con Salvo, Angela si riconquista, porta alla luce il suo *lato oscuro*, trova il nuovo punto di vista copernicano da cui guardare al pianeta della sua personalità.
Ma anche la sorte di Salvo è custodita dalla Luna. Per «una ragione tutta speciale»: è nato, infatti, la notte in cui gli americani sono sbarcati lassù... E in un'altra *notte della Luna*, che chiude la circolarità del film e declina *fatalmente* la storia, Angela e Salvo amandosi ricompongono lacerazioni e scarti del vissuto. Un attimo, incantato e insostenibile, che prepara all'epilogo.
Qui, paradossalmente, il film riesce a giocare sull'ambiguità reale/immaginario, evitando gli attriti che qua e là si verificano tra la ripresa di certe convenzioni di genere e il carico simbolico che vi si aggiunge (come negli stratagemmi di Salvo e dell'amico Toti per ritrovare Angela).
Quando Salvo trova la morte, la pallottola che lo colpisce lega indissolubilmente il movimento imprevedibile della realtà (i killer che vengono ad eliminare qualcuno) alla fiction, in una coincidenza che non può che essere *catastrofica*. Salvo muore nella realtà e nella fantasia, travolto dal cortocircuito generato dal contatto impossibile dei due piani. Alla *fine* non resta che il primo piano dello sguardo attonito e in lacrime di Angela.
Zagarrio, come Luchetti, termina su questa sospensione smarrita il primo capitolo di un viaggio sulle tracce ambigue del cinema.

Domani accadrà

Italia, 1988. ***Regia:*** Daniele Luchetti. ***Soggetto:*** Carlo Mazzacurati, Franco Bernini, Angelo Pasquini. ***Sceneggiatura:*** Daniele Luchetti, Franco Bernini, Angelo Pasquini, con la collaborazione di Sandro Petraglia. ***Fotografia*** (colore): Franco Di Giacomo. ***Montaggio:*** Angelo Nicolini. ***Scenografia:*** Giancarlo Basili, Leonardo Scarpa. ***Costumi:*** Alberto Barsacq, Marina Sciarelli. ***Musica:*** Nicola Piovani. ***Interpreti:*** Paolo Hendel (Lupo), Giovanni Guidelli (Edo), Ciccio Ingrassia (GianLoreto), Angela Finocchiaro (Lady Rowena), Giacomo Piperno (Cesare Del Ghiana), Claudio Bibagli (Diego Del Ghiana), Antonio Petrocelli (Terminio), Peter Willburger (Katowitz), Ugo Gregoretti (Lucifero), Dario Cantarelli (Flambart), Agnese Nano (Allegra), Margherità Buy (Vera), Quinto Parmeggiani (Enea Silvio), Gianfranco Barra (Biagio), Nanni Moretti (Matteo il carbonaio). ***Produttori:*** Nanni Moretti e Angelo Barbagallo. ***Produzione:*** Sacher Film, Rai Uno, So.Fin.A. ***Distribuzione:*** Titanus. ***Durata:*** 92'

La donna della luna

Italia, 1987. ***Regia:*** Vito Zagarrio. ***Soggetto e sceneggiatura:*** Lucio Mandarà, Vito Zagarrio, Emanuela Martini, da un'idea di Andrea Martini e Vito Zagarrio. ***Fotografia*** (colore): Luigi Verga. ***Montaggio:*** Roberto Perpignani. ***Scenografia:*** Gianni Sbarra. ***Costumi:*** Anne Marie Heinreich. ***Musica:*** Franco Piersanti. ***Canzoni:*** "The Night of the Moon" e "The Flavour of Forever" composte e interpretate da Tim Finn. ***Interpreti:*** Greta Scacchi (Angela), Luca Orlandini (Salvo), Tim Finn (Steve), Miko Magistro (Toti Mazza), Marcello Perrachio (Joe Lacagnina), Pasquale Spadola (Zazà Valenza). ***Produttore:*** Grazia Volpi. ***Produzione:*** Gierre Film in collaborazione con ReteItalia. ***Distribuzione:*** Titanus. ***Durata:*** 93'

Chaplin: un tesoro da riscoprire

Ugo Casiraghi

Ecco una biografia che si legge come un romanzo proprio perché non ha nulla di romanzesco. Charlie Chaplin è stato al centro dell'affetto ma anche dello scandalismo del mondo e David Robinson, se pure partecipa del primo sentimento, è uno storico troppo obiettivo per indulgere al secondo. Giunto quasi al termine della sua fatica, l'autore riceve l'allucinante dossier di quasi duemila pagine che l'Fbi ha dedicato a Chaplin in oltre mezzo secolo d'attenzione: lo percorre, trova che c'è ben poco di nuovo che possa modificare il contenuto del suo volume, ma ne tratta comunque in un succoso capitolo che inserisce tra le appendici.
L'interesse spasmodico dell'Fbi per Chaplin nasce a metà agosto del 1922, quando viene a sapere da un agente che l'attore ha dato nientemeno che un ricevimento per un esponente laburista inglese in visita a Los Angeles, e sembra spegnersi soltanto nel 1978, quando la salma di Chaplin viene trafugata dal cimitero di Vevey, macabra impresa cui si riferiscono i documenti finali del dossier. Con perfetto humour non disgiunto da una sana indignazione per la forma e la sostanza dei rapporti, Robinson premette questo avvertimento sul materiale: «In generale, rivela molte più cose sui metodi dell'Fbi che sulla vita di Chaplin», e sigilla il capitolo con un giudizio altrettanto secco: «In un certo senso, si direbbe la conclusione più adatta: ancora una volta il contributo dell'Fbi alle indagini era una serie di interviste a malati di mente».
David Robinson abbiamo imparato a conoscerlo dal 1964, quando in un saggio pubblicato dalle Edizioni di Bianco e Nero — *Rouben Mamoulian, i suoi film e i suoi critici* — Giulio Cesare Castello riportava brani d'una sua intervista per «Sight and Sound» al regista armeno d'America recentemente scomparso. Nel frattempo egli è diventato critico cinematografico del «Times» e si è illustrato con diversi studi sul cinema muto e in particolare sui grandi comici. Suo tra l'altro è un *Buster Keaton*, e anche di Chaplin s'era già occupato in *Chaplin, The Mirror of Opinion* (1983) che in qualche misura si riallacciava a una lontana ma tuttora fondamentale antologia a noi ben cara, *Chaplin e la critica* (1955) di Glauco Viazzi.
Chaplin - La vita e l'arte può anche definirsi una grandiosa intervista postuma a dieci anni dalla morte. Tradotta da Daniela Fink sull'originale inglese *Chaplin, High Life and Art* (1985), l'edizione Marsilio è infatti uscita per il Natale del 1987. Un'intervista resa possibile dalla vedova Lady Oona, che ha messo a disposizione del biografo i tesori di un archivio mai esaminato in precedenza. Da esso Robinson parte per una esplorazione completa dei metodi di lavoro dell'artista, ossia di tutto quanto Chaplin

aveva tenuto accuratamente per sé nella propria *Autobiografia*, scritta quando non si riteneva ancora fuori del gioco (e infatti la fece seguire dal suo ultimo film).

In realtà Chaplin non si ritenne *mai* fuori del gioco: per lui vivere era anche e soprattutto lavorare e fino all'ultimo non smise di pensare e di immaginare progetti. Le ragioni per cui non voleva rivelare i suoi segreti di bottega, sebbene il suo perfezionismo fosse universalmente noto, sono complesse ma tutto sommato abbastanza naturali: lo considerava un lavoro artigianale, grondante fatica e privo di connotazioni magiche. Ma forse la ragione di fondo stava nelle sue indecisioni, nei suoi ripensamenti, nel suo trovarsi spesso nei panni di chi non sa come andare avanti. Ciò naturalmente gli fa onore e ce lo rende più vicino: tra i pregi maggiori del libro di Robinson c'è appunto quello di togliere il personaggio dal piedistallo e dal mito e di restituirlo pienamente alla sua natura umana, con le sue contraddizioni, i suoi splendori e le sue miserie.

La novità di quella biografia rispetto a tutte le precedenti nasce dalla tenacia immane delle ricerche, che spesso ci consente di seguire un progetto passo dopo passo e una situazione giorno dopo giorno, e dall'aderenza rigorosa e quasi maniacale ai fatti, alle fonti, ai documenti. Se le testimonianze non sembrano inoppugnabili, o sono controverse, l'autore le pone a confronto e le discute, indicando quando possibile la versione più persuasiva o quella più probabile.

Non si chieda a una ricostruzione che procede soltanto sulla base delle circostanze accertate di avventurarsi nella soluzione di certi misteri destinati col passar degli anni a restare sempre più tali. Per dirne uno, Robinson non si sottrae al giallo mai risolto della morte di Thomas Ince. Morte naturale o provocata? Ci fu un colpo d'arma da fuoco sullo yacht? E chi eventualmente sparò, mirava forse a Chaplin e lo scambiò con Ince che, di schiena, poteva assomigliargli? Robinson espone le varie versioni e non manca di contestare a Chaplin, per il quale non vi fu nessun tipo di omicidio, la vaghezza cronologica nel riferire i fatti. Ma questo è un difetto comune all'intera sua *Autobiografia*, che fu composta per lo più a memoria e col trasporto dell'artista. Neppure Robinson, dunque, poteva risolvere il giallo e la sua conclusione è saggia e obiettiva: «Sessanta anni dopo» dice «non ci sono molte speranze di poter chiarire in maniera soddisfacente i lati oscuri di questa vicenda, il cui mistero continua a gettare un'ombra su quanti, più o meno direttamente, vi furono coinvolti».

E tuttavia, la limpida prosa del biografo non ha bisogno d'altro che della vita così intensa e documentabile del suo soggetto per essere appassionante. L'ondata scandalistica vi fu, anzi non mancò mai, esattamente come quella inquisitoria: Robinson le inquadra entrambe, le analizza volta per volta, ma ne prende anche le giuste distanze, essendo il suo compito più alto e più degno. Quando c'è da indagare e scavare, anche dopo l'*Autobiografia* per cui esprime la massima considerazione e della quale, come dice con molta nobiltà, il suo lavoro vuol essere solo un parziale «complemento», egli è anche pronto a trasformarsi in archeologo: ne è prova la tabella genealogica che apre il volume e che risale al trisavolo Shadrach nato nel 1786, un calzolaio del Suffolk probabile discendente di ugonotti rifugiatisi in East Anglia, il quale «nutriva un'autentica passione per i nomi del Vecchio Testamento: di qui le connotazioni bibliche che si

avvertono nell'onomastica della famiglia». Il che però non deve far credere, come a lungo e prevalentemente si credette, che la famiglia fosse ebrea. Charlie Chaplin ebbe da sempre una tale ammirazione per gli ebrei che avrebbe fatto carte false per essere dei loro. Ma purtroppo, come dice il proposito la prima volta nel 1915, non aveva «questa fortuna». E dovette rimediare, specie quando la crociata antisemita divenne con Hitler un problema mondiale, trasferendo su Charlot l'onore di incarnare l'ebraicità. Le pagine 164 e 165 del volume dovrebbero essere definitive al riguardo. «Fin dai primi momenti dell'arrivo di Chaplin negli Stati Uniti» scrive Robinson «si era creato uno strano interesse per le sue origini razziali. Già ai tempi delle tournée con gli spettacoli di Karno, intervistatori e reporter spesso scrivevano che era figlio di artisti di vaudeville ebrei. Ma nelle quattro generazioni di antenati che abbiamo ricostruito con una certa sicurezza non ci sono prove della presenza di sangue ebraico per quel che riguarda i Chaplin, gli Hill, i Terry e gli Hodges, né tanto meno fra gli Smith che erano invece zingari». Anzi la presumibile appartenenza di tutti alla chiesa anglicana (solo Hannah, la madre di Chaplin, trovò conforto da ultimo in quella battista) sarà ribadita dalle esequie religiose a Vevey, celebrate secondo il rito di famiglia.
Non si capisce bene, quindi, perché sia sorta e si sia rafforzata la leggenda. Chaplin non l'ha mai alimentata, sebbene col tempo si sia stancato di smentirla. Nell'*Autobiografia* non parla affatto della questione. Nei suoi archivi frugati da Robinson si è rintracciato un curioso spezzone familiare in cui Charlie prende amabilmente in giro, rifacendone i gesti e le movenze da attore yiddish, il fratellastro maggiore Sydney, lui sì mezzo ebreo per via del padre diverso. Qui Chaplin smentisce di essere ebreo (e come al solito è dispiaciuto di non esserlo). Ma perché non farlo pubblicamente? Per dignità, anzitutto, ma anche perché si era andato convincendo che prendere posizione su questa materia avrebbe fatto «il gioco degli antisemiti». Soltanto di fronte all'aggressione nazista di massa Chaplin scese in campo con *Il grande dittatore*, incarnando il barbiere ebreo «per tutti gli ebrei del mondo».
C'è un remoto episodio della sua adolescenza d'attore, tra i molti che Robinson, uno specialista del music-hall inglese a cavallo del secolo, recupera negli ammirevoli capitoli dedicati alla formazione dell'uomo non meno che dell'artista. È uno dei pochi fiaschi della sua carriera. Charlie si azzarda a recitare e mimare da solo lo stereotipo del comico yiddish e va proprio a esibirsi in un teatro situato in una zona ebraica di Londra. Non per sfida, certo, ma perché ancora inconsapevole della valenza antisemita di un numero di varietà d'altronde scadente. Il pubblico reagisce energicamente e l'incauto giovanetto, subissato di fischi e bucce d'arancia, è costretto a dileguarsi, fermando a quest'unica disastrosa rappresentazione il contratto d'una settimana. Forse da allora, nonostante i successi avuti fin da bambino, Chaplin cominciò a sentir paura d'una folla radunata in platea, incubo che trasmetterà al vecchio Calvero. Forse risale anche a quello shock la sua preferenza per il cinema, per il lavoro concepito, realizzato e perfezionato nella privacy degli studios. Ma senza dubbio capì in quella occasione come certi argomenti dovessero essere maneggiati con delicatezza nell'arte, e possibilmente evitati nella vita.
Eppure una rilevante parte del discorso critico sull'opera di Chaplin si è

svolta all'insegna del suo presunto ebraismo. Robinson ci avverte che l'ammirazione di Chaplin non implicava «un'approvazione acritica di tutto quello che era ebraico». Per esempio, egli «aveva sempre avuto il sospetto che la circoncisione, oltre a essere poco auspicabile sotto il profilo fisico ed estetico, fosse pericolosa sotto quello psicologico». E in questo si trovava d'accordo con psicologi e psicoanalisti ebrei. Ma ecco che il trauma della circoncisione, come se Chaplin l'avesse patito, si trova al centro di saggi penetranti non soltanto su Charlot, ma anche sugli altri personaggi che vennero dopo il suo Hitler. È una circostanza con la quale dovranno fare i conti i prossimi esegeti dell'arte chapliniana, che ora hanno finalmente a disposizione una biografia non autorizzata, ma estremamente autorevole. Quando in essa si legge — per fare un altro esempio — che la pantomima fu originata dalla necessità di reagire a una legge che umiliava il teatro popolare, si apre un'ulteriore riflessione. Nel Settecento il teatro inglese di periferia, a differenza di quello aristocratico del centro, non aveva diritto alla parola. Per tutto l'Ottocento il dialogo continuò a essere bandito dal music-hall, sia pure a vantaggio della musica e della danza. Il cinema di Chaplin ha questo passato alle spalle e ne derivano alcune conseguenze: la sua essenza di arte popolare, il legame con le tecniche di palcoscenico del music-hall e del circo, il predominio della mimica e del ritmo, l'espressività muta che presuppone l'ossessione rimossa della parola; un'ossessione che prima si acquieta nelle didascalie d'impronta letteraria e più tardi, molto più tardi, dilagherà nei dialoghi.
Chaplin rischiò di arrivare al parlato prima di tutti gli altri. Anche questa è una scoperta di Robinson. Un progetto tecnico serio, ch'egli non poté esaminare, gli fu offerto quando era impegnato ancora nelle comiche. In ogni caso anche quando il sonoro s'impose a Hollywood egli non lo respinse certo per partito preso: provò e riprovò i modi di inserirlo nel suo cinema, da quell'autentico uomo di progresso che era; ma il suo cinema, per fortuna, resisteva, proprio per la lunga tradizione culturale che gli stava dietro. Tuttavia l'irrequietezza dell'artista trova una spiegazione anche in tale conflitto; e il tipo di letteratura che a un certo punto irruppe sullo schermo del tardo Chaplin non poteva essere se non dickensiano, unendo infanzia dolorosa e vecchiezza appagata in una linea stretta e coerente. Forse più coerente di quanto si sia mai pensato.
Vita e arte non sono divise in Chaplin, o lo sono in misura assai minore che in altri: tutto il libro ne è una testimonianza. Nessun artista è stato popolare come lui in questo secolo, appunto perché nessuno lo ha vissuto ed espresso con la sua fedeltà. E in quanto a sua volta fedele alle vicende dell'uomo, questa biografia, da ritratto personale, si allarga a storia culturale, sociale e politica. La biografia è monumentale, ma l'interesse della narrazione si mantiene costante, e ciò deriva dall'ampiezza della visione storiografica, che esalta l'individuo calandolo, anzi, immergendolo nel suo tempo. Le contraddizioni interiori di Chaplin sono anche un prodotto dello sforzo incessante ch'egli compie per affrontare i conflitti della società in cui vive e della storia che lo condiziona.
Chaplin aveva il coraggio di rinunciare anche alle sequenze più belle, per non alterare il ritmo interno dell'opera cui stava lavorando. *Unknown Chaplin* di Brownlow e Gill ci ha mostrato non solo brani inediti, ma anche un personaggio diverso da Charlot — il professore delle pulci — che

Chaplin aveva realizzato con troppo anticipo e probabilmente non si sentì di lanciare in concorrenza al suo alter ego abituale. Lui però non buttava via niente: aveva una memoria infallibile in fatto di soldi, ma anche di spunti e di idee. E tanti anni dopo ritroveremo il domatore di pulci in un numero di Calvero.
Anche Robinson finisce per delineare un Chaplin sconosciuto, non solo attraverso frammenti di film come i suoi colleghi inglesi, ma portando alla luce una enormità di ritagli d'epoca indispensabili al completamento della sua personalità e delle sue battaglie. La formazione, il temperamento, la curiosità culturale, gli incontri, le donne, le crisi, gli atti generosi e pudichi, l'orgoglio di cittadino del mondo, l'impegno di pacifista: tutto questo e altro in una documentazione imponente che reca molte conferme ma anche molte novità. La vita di Chaplin, dopo un simile trattamento, lascia ormai poche zone d'ombra, e la sua aderenza alla realtà dei tempi suoi, nel bene e nel male, spiega sia l'affetto del pubblico sia l'intolleranza dei nemici. Se si vuole, da questa indagine a tappeto, c'è una cosa che rimane un po' in ombra, ed è l'arte. Ma in fondo era necessario che così fosse. Sull'arte di Chaplin si sono già scritte biblioteche. Sembrava detto tutto, ma poi si è scoperto che c'era ancora molto da far sapere. Questo libro costituisce un trampolino di lancio e una fase irrinunciabile per nuove esplorazioni critiche. L'opera di Chaplin continuerà a rappresentare uno splendido mistero da riscoprire, anche oltre il suo secolo.

David Robinson: *Chaplin - La vita e l'arte*, Venezia, Marsilio, 1987, in 8°, XX+864 pp., ill., L. 65.000.

Alla ricerca del passato perduto

Carlo Lizzani

Il recupero, il restauro e la conservazione del patrimonio cinematografico sono da molti anni al centro di dibattiti che hanno coinvolto non solo gli addetti ai lavori (direttori di cineteche, critici e storici del cinema, organizzatori di cineclub), ma anche storici dell'arte, direttori di istituzioni culturali, studiosi e teorici delle più varie discipline.
Organizzando qualche anno fa per la Biennale di Venezia il convegno "Il film come bene culturale", che raccolse esperti e operatori di molti paesi, ebbi occasione di scrivere: «Tra poco il cinema avrà cento anni. Cosa resta, cosa può essere consultato, diffuso, studiato, del patrimonio accumulato in

questo secolo dal lavoro creativo di tanti cineasti, autori, artigiani, tecnici, scrittori, musicisti? Il paesaggio che si offre agli occhi dello studioso e dello storico non è consolante: lacune, opere filologicamente scorrette, e soprattutto mancanza di una rete di comunicazione tra i conservatori di questo patrimonio e i suoi fruitori. La storia del cinema è trasmessa spesso per "tradizione orale"...».
Vista in questa ottica, la pubblicazione della sceneggiatura e di un certo numero di fotografie inedite di *Sperduti nel buio* rappresenta un avvenimento al quale va dato opportuno rilievo. Certamente questo testo, questi documenti preziosi, queste foto, con tanta amorevole cura raccolti e commentati da Alfredo Barbina, e stampati a opera della Biblioteca di Bianco e Nero diretta da Giovanni Grazzini, non sono "il film". Ma si tratta, intanto, di un bel passo avanti rispetto a quella "tradizione orale" cui spesso è affidata la memoria di tanta parte del patrimonio cinematografico.
Molte pagine, infatti, delle storie (scritte) del cinema sono frutto (lo so per esperienza) del "sentito dire" raccolto dalla voce di maestri prestigiosi, simile, piuttosto, al dettato dell'oracolo. Tanto più affascinante, spesso, quanto più ripescato nel buio di una lontana memoria, e ricostruito in base a effimere e casuali (e mai più ripetute) visioni. Era dovuta — per esempio — alla tradizione orale, gran parte della fama di *Sperduti nel buio*, un film scomparso dal 1943 e citato oramai da mezzo secolo in tutti i dibattiti, i convegni, le discussioni o le celebrazioni riguardanti il neorealismo e, più in generale, la storia del cinema italiano. Eppure si tratta di un testo fondamentale per la legittimazione della corrente neorealista e per il riconoscimento a questa corrente di un ruolo centrale nella storia del cinema italiano.
Tutti i giovani del gruppo «Cinema», del Centro sperimentale e della sua rivista «Bianco e Nero», e poi via via gli autori che dal 1942-1943 in poi cercarono punti di riferimento per farsi largo in mezzo alla selva dei "telefoni bianchi" del cinema epicopropagandistico, e più tardi del manierismo hollywoodiano, trovarono nella leggenda di *Sperduti nel buio* (e di *Assunta Spina*, altro film da non dimenticare) il nucleo fondamentale di quella costellazione che poi avrebbe aggregato altri titoli prestigiosi come *Sole, 1860, Acciaio, Il pianto delle zitelle, Gli uomini che mascalzoni, I bambini ci guardano, Ossessione*...
I fenomeni nuovi hanno sempre il bisogno di inventarsi dei padri. Anche in architettura, in pittura, in letteratura, a ogni svolta il furore iconoclasta si è sempre accompagnato al recupero di valori più antichi e "nobili" di quelli offerti dai fratelli maggiori, verso i quali è diretta la rivolta. Del resto in tutti i processi vitali nulla si crea dal nulla, e le grandi svolte sono piuttosto modi nuovi di associazione di elementi preesistenti. (In questo senso se fu schematico il decalogo del primo neorealismo, e il rifiuto in blocco del passato immediato, forse ancor più schematico fu il movimento critico che cercò di superarlo — negli anni Settanta — indicando la preesistenza di certi temi o stilemi neorealistici nel cinema populista degli anni Trenta, nelle teorizzazioni strapaesane o stracittadine che ribollivano già nel "ventennio". I film più vitali del periodo neorealista sono quelli in cui viene proposta, in maniera originale, una aggregazione, una associazione *diversa*, e quindi più dinamica, di elementi anche non nuovi, ma che

dalla nuova sistemazione ricevono, per effetto sinergico, una forza eversiva. E già questo non è poco. Nelle arti visive sono stati necessari spesso decenni per effettuare salti qualitativi dovuti al rimescolamento appena percettibile di alcuni elementi fortemente tradizionali).

Se, dunque, questo volume curato da Barbina non è il film, e non ce ne può restituire la dinamicità visuale, è pur sempre il testo al quale da ora in poi bisognerà riferirsi per una conferma o per la messa in discussione di tutte le ipotesi consegnateci dalla tradizione orale e dalla leggenda intorno a essa costruita a opera di varie generazioni. Si può cominciare, da adesso, a dare risposta alle tante scommesse fatte su questo film da storici, critici e studiosi di cinema. Le risposte non sono deludenti, e ne elenco almeno tre, corrispondenti ad altrettanti quesiti lasciati aperti, in una certa misura, dalla "tradizione orale".

1) Il messaggio naturalistico (se non proprio realistico) lanciato dal film di Martoglio era espresso con coerenza formale e con continuità stilistica, o avrebbe fatto trasparire, a un più attento controllo diretto, il senso di un occasionale e forse inconsapevole tributo a un testo letterario intonato a una moda, o corrente, propria in quei tempi di un altro specifico, quello appunto della letteratura?

2) L'alternarsi degli ambienti "poveri" con quelli "ricchi" che aveva rafforzato il mito di *Sperduti nel buio*, sia tra coloro che vi vedevano anticipate le grandi innovazioni nell'arte del montaggio verificatesi poi a opera degli americani e dei russi, sia tra coloro che vi avevano visto un riflesso esplicito, moderno e tempestivo di quella visione classista della società che da tempo in Italia correva parallela alle visioni antagoniste: quelle di segno dannunziano, idealista o fascista (tutte di natura interclassista). Questo alternarsi, insomma, era frutto di una strategia narrativa molto consapevole, o non sarebbero stati appunto la tradizione orale e il mito ad averne enfatizzato la portata?

3) Può continuare *Sperduti nel buio*, insieme al suo testo letterario, a funzionare come punto di riferimento per coloro che vi hanno sempre visto, e continuano a vedervi, non solo una bandiera del verismo cinematografico, ma qualcosa di più: uno dei pilastri messi a sostegno (con estrema fatica e estremo rischio in quegli anni) di una teoria del cinema intesa a dare al nuovo linguaggio una patente di autonomia e di pari dignità con le altre arti?

Le risposte ai due primi quesiti sono date, in senso positivo e con molta eloquenza, sia dalle bellissime fotografie, sia dall'articolazione della sceneggiatura (e non poco, anche, dal carteggio tra i due "autori"). La cura del dettaglio risulta straordinaria e l'impressione "naturalistica" che ne emerge non pare certo frutto di improvvisazione commerciale.

Per quanto riguarda la risposta al terzo quesito (*Sperduti nel buio* è una tappa fondamentale nell'evoluzione di un autonomo linguaggio cinematografico?), basterà leggere l'intervista data da Roberto Bracco al «Mattino» di Napoli il 21 settembre 1914 (p. 142): «Se la cinematografia è quella con cui è stata riprodotta la riduzione del mio dramma *Sperduti nel buio*, non c'è più da discutere. Siamo in piena arte (...) la mia impressione è che un progresso immenso è stato segnato dalla pellicola (...) [Martoglio] ha liberato gli interpreti dai pericoli del mutismo stilizzato e ha dato a tutta l'azione un'impronta eminentemente umana (...) a me medesimo pareva

quasi di sentir parlare quella gente. La veridicità stessa di una plastica spontanea, vivida, determinata dai sentimenti e dalle passioni e non da una premeditazione scenografica produceva press'a poco l'illusione della parola pronunciata».
E opportunamente Barbina cita altre frasi decisive di Bracco (riprese da un articolo su «Arte nostra» del 16 luglio 1916): «Il cinema è espressione d'arte che sta da sola e per sé sola (...) il cinema... può essere arte».
Parole ben diverse da quelle di tanti letterati degli anni Dieci, Venti e Trenta e da quelle soprattutto, sempre altere e sprezzanti, di Gabriele D'Annunzio, che pure aveva fornito tante opere, titoli e didascalie al cinematografo, ma soltanto — come amava dire — per «nutrire di carne rossa» i suoi cani.

Sperduti nel buio, a cura di Alfredo Barbina, Torino, Nuova Eri ("Biblioteca di Bianco e Nero" 1), 1987, in 8°, 160 pp., ill., L. 16.000.

Schede

a cura di Stefania Parigi e Angela Prudenzi

Michael Renov: *Hollywood's Wartime Woman. Representation and Ideology*, Ann Arbor/London, Umi Research Press, 1987, in 8°, 276 pp., s.i.p.

Per questa documentata e rigorosa ricerca sui modi di rappresentazione dell'immagine femminile nel cinema americano degli anni 1942 e 1943, l'autore adotta un metodo di lettura orientato su tre livelli, tra loro comunicanti: la storia, l'ideologia, i testi. Ne risulta un corpo multiforme e tendenzialmente esaustivo di descrizioni che muovono dal generale allo specifico, dall'ambiente socio-culturale dell'epoca alla particolare condizione della donna in esso collocata, dal carattere complessivo della cinematografia di guerra ai ruoli femminili nelle singole opere.
Mosso dalla tensione, condivisa insieme a tanta critica anglosassone, a definire e ridefinire la funzione delle strutture in rapporto ai testi, ovvero il flusso dei significati sociali che attraversa e definisce la testualità, Michael Renov giunge solo in seconda istanza a fissare il proprio discorso sui film analizzando i modelli che presiedono alla rappresentazione della donna e addentrandosi nell'esame delle figure femminili come soggetti/oggetti dell'enunciazione, come autorità discorsive.

Richard Dyer: *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*, Houndmills/London, Macmillan, British Film Institute Cinema Series, 1987, 208 pp., ill., s.i.p.

Al divismo Richard Dyer ha già dedicato un libro, *Stars* (1979), che costituisce il necessario punto di partenza di questo saggio in cui l'autore riprende le precedenti

impostazioni proponendosi di verificarle attraverso l'analisi di tre casi divistici particolari: Marilyn Monroe, Paul Robeson e Judy Garland.
Dyer lavora su un'immagine multimediale e intertestuale della star, interessandosi soprattutto alla sua ambigua e contraddittoria natura di simbolo sospeso tra l'individuale e il sociale, rappresentativo del mondo di cui è contemporaneamente emanazione e riflesso. Più che i meccanismi di costruzione merceologica dell'immagine divistica, il testo si propone di analizzare le letture e le proiezioni del pubblico, ovvero il ruolo fondamentale dell'audience nel selezionare dalla star quei tratti significanti capaci di corrispondere al proprio modo di essere o di voler essere nella società contemporanea.
Marilyn, Robeson e Garland sono presi come campioni di alcune di queste letture orientate, significative nella loro parzialità. Il corpo di Marilyn e la sua carica di senso vengono dunque rivisti attraverso le idee sulla sessualità che circolavano negli anni Cinquanta, mentre la presenza negra di Paul Robeson diventa il fulcro di un discorso sui problemi razziali nella società degli anni Trenta. Infine l'immagine di Judy Garland è ripercorsa attraverso le interpretazioni che, sul finire della sua carriera, furono elaborate all'interno della cultura omosessuale maschile americana. Non a caso tutte e tre le star prese in esame costituiscono altrettanti modelli di un'immagine divistica conflittuale, non armonica, che si sforza di lottare contro la perdita di controllo di se stessa e di riformulare in termini più umani la dicotomia tra pubblico e privato che ne sta alla base. Si tratta, dice Dyer, di chiare proteste contro l'organizzazione e la gestione capitalistiche del lavoro, aperte dunque facilmente a letture politiche di opposizione.

Ian Jarvie: *Philosophy of the Film. Epistemology, Ontology, Aesthetics*, New York and London, Routledge & Kegan Paul, 1987, in 8°, 392 pp., £ 18.95.

L'autore è un professore di filosofia che ha già dedicato un libro al cinema, *Towards a Sociology of the Cinema*, nel 1970. In questa trattazione si propone di esaminare in che modo il cinema ponga un problema per la filosofia e come i film possano essere usati quali veicoli del pensiero filosofico. Sul primo versante appaiono coinvolte le filosofie del reale e dell'arte poiché gli interrogativi posti dal cinema riguardano innanzitutto i rapporti tra apparenza e realtà, conoscenza ed esistenza, tecnica e arte. Nell'argomentare su questi temi Jarvie chiama in causa Platone, Berkeley e Russell piuttosto che Hegel, Husserl o Heidegger e si serve delle elaborazioni di Popper e di Gombrich per controbattere quelle di Bazin e dei seguaci dell'ontologia. Sul secondo versante l'analisi dei film come contenitori di idee filosofiche, cioè come portatori di un punto di vista sul mondo — caratteristica che di per sé pertiene a ogni forma d'arte — implica direttamente un discorso sulla critica e sulle metodologie interpretative. I campioni esaminati in dettaglio sono sei grandi opere cinematografiche quali *Rashomon* di Kurosawa, *Citizen Kane* di Welles, *Persona* di Bergman, *Annie Hall, Manhattan, Interiors* di Woody Allen.

Richard Taylor e Ian Christie (a cura di): *The Film Factory, Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*; London, Routledge & Kegan Paul, 1988, in 8°, 458 pp., ill., s.i.p.

Quattro decenni di storia del cinema sovietico ricostruiti attraverso documenti d'epoca, dichiarazioni di poetica, recensioni a singoli film. Frutto di una ricerca su fonti originali, i materiali presentati, sconosciuti fuori dall'Unione Sovietica, provengono da riviste, quotidiani, lettere private, manifesti e persino minute di interventi a convegni. Divisi per anni e introdotti da note dei curatori, i documenti restituiscono intatti i fermenti culturali e politici di un periodo tra i più difficili, ma anche più ricchi dal punto di vista della produzione artistica, della storia russa.

Robert Fischer, Paolo Taggi, Joe Hembus: *Il nuovo cinema tedesco 1960-1986*, Roma, Gremese, 1987, in 8°, 256 pp., ill., L. 45.000.

Schede critiche dei film realizzati in Germania negli anni Sessanta e Settanta, che hanno dato vita al nuovo corso del cinema tedesco. L'analisi si spinge fino agli anni Ottanta prendendo in esame opere come *Fitzcarraldo* e *Paris, Texas*, che pure mantengono ben poche delle caratteristiche del cinema nato con il Manifesto di Oberhausen.

Roy Armes: *Third World Film Making and the West*, Berkeley, University of California Press, 1987, in 8°, 382 pp., ill., s.i.p.

Ignorato o per lo meno posto ai margini della produzione cinematografica mondiale, il cinema del Terzo Mondo è al contrario una realtà che non si può evitare di indagare. Cinematograficamente parlando, "terzo mondo", nell'accezione di Armes, sono l'Africa, l'America Latina e persino l'India, che pure è uno dei paesi in cui si producono annualmente più film. È evidente che la definizione di cinematografie terzomondiste con la quale si è troppo a lungo indicata la produzione di questi paesi nasce da una visione fortemente ancorata ai modelli culturali del sistema capitalistico. Armes fa invece notare che esiste un cinema che si basa su forme poetiche e meccanismi produttivi diversi da quelli che siamo comunemente abituati a valutare. Un cinema che, tra mille difficoltà, è pur sempre capace di esprimere personalità del livello di Ray, Güney, Sembène, Chahine.
Di quanto erroneamente le opere provenienti da Asia, Africa e America Latina siano riduttivamente definite con un generico "film del Terzo Mondo", rendono conto le oltre trecento pagine di un saggio che si snoda attraverso l'analisi del contesto sociale e culturale, delle poetiche, delle industrie nazionali, nonché delle personalità di maggior rilievo dei vari paesi. Non un cinema del Terzo Mondo, dunque, semmai un cinema non occidentale.

Joseph Zsuffa: *Béla Balázs. The Man and the Aertist*, Berkeley/Los Angeles/London, 1987, in 8°, 550 pp., ill., s.i.p.

Una biografia appassionata che ricostruisce insieme alla vita di Balázs, un vasto e multiforme spaccato della storia e della cultura del Novecento. Affidandosi soprattutto agli scritti del grande intellettuale ungherese, ai documenti d'epoca e alle dichiarazioni di amici e conoscenti, Zsuffa dichiara di non aver voluto compilare una biografia critica, interpretativa, ma soltanto di aver cercato di accumulare in sequenza i fatti di una vita eccezionale, sia per i momenti storici attraversati, sia per i prodotti elaborati. Balázs sperimenta ogni campo della creazione artistica e intellettuale: è poeta, saggista, teorico del cinema, sceneggiatore, novelliere, ecc. Tutti questi percorsi vengono meticolosamente tracciati, immergendoci nel vivo della ricerca di un uomo di cultura estremamente attivo e versatile, di cui conosciamo soltanto aspetti parziali, anche se importanti e decisivi. Balázs infatti ci è noto essenzialmente per essere uno dei fondatori dell'estetica del cinema che, se non costituisce l'unico campo del suo interesse, rappresenta comunque, secondo le parole da lui stesso usate, «il più grande, appassionato e infinito amore».

Kenneth von Gunden: *Alec Guinness: The Films*, Jefferson, McFarland & Company Publishers, 1987, in 8°, 350 pp., ill., s.i.p.

Ingmar Bergman: *Fanny e Alexander*, Firenze, Ubulibri, 1987, in 8°, 150 pp., ill., L. 30.000.

R.C. Dale: *The Films of René Clair*, London, Scarecrow Press, 1986, vol. I: *Exposition and Analysis*, in 8°, 564 pp., ill.; vol. II: *Documentation*, in 8°, 490 pp., ill., £. 79.50.

Ampia monografia sul regista francese costituita da un volume di analisi dell'opera clairiana redatta cronologicamente e da un volume di documentazione su ogni film del regista.

Brian Taves: *Robert Florey, The French Expressionist*, Metuchen, The Scarecrow Press, 1987, in 8°, 418 pp., ill., s.i.p.

Francese trapiantato a Hollywood, Florey si era segnalato all'attenzione della critica e dei produttori nel lontano 1928, con un cortometraggio sperimentale dal titolo *The Life and Death of 1943. A Hollywood Extra*. Personaggio anomalo, nel corso degli anni si è diviso equamente tra film di cui ha curato personalmente la regia e il lavoro di aiuto-regista, dialoghista e in alcuni casi anche di direttore di produzione svolto per altri, restando sempre comunque ai margini della produzione ufficiale. Taves analizza con rigore la carriera del regista francese, dagli esordi nell'avanguardia all'incontro con Chaplin — è stato aiuto-regista in *Monsieur Verdoux* — fino al debutto sul piccolo schermo. Particolare attenzione anzi è prestata proprio a questo periodo, essendo Florey considerato un vero pioniere della televisione statunitense. Basterebbe ricordare, infatti, che molti episodi della serie "Twilight Zone" portano la sua firma.

Jiri Trnka. Der Puppenfilmer aus Prag, Francoforte, Deutsches Filmmuseum, 1987, in 8°, 46 pp., ill., s.i.p.

Catalogo di una manifestazione svoltasi l'anno scorso, con la quale il Filmmuseum ha reso omaggio a uno dei maestri del cinema di animazione.

Giorgio Tabanelli, *Ermanno Olmi. Nascita del documentario poetico*, Roma, Bulzoni, 1987, in 8°, 160 pp., L. 16.000.

La bibliografia critica sull'opera di Olmi appare a tutt'oggi scarna ed esigua, caratterizzata più da polemiche e vivaci prese di posizione che da adeguati studi analitici. D'altra parte la natura schiva e appartata del regista lombardo ha contribuito a dilatare la situazione di emarginazione e isolamento che per anni ha accompagnato la sua produzione cinematografica. Il merito del saggio di Tabanelli è dunque innanzitutto quello di avvicinarsi a un oggetto ancora mal esplorato, con la tensione che sempre contraddistingue i "pionieri": liberarsi dai pregiudizi e da certi vizi ideologici della critica italiana al fine di impostare su basi analitiche un circostanziato discorso valutativo.
Lo studio prende in esame soltanto l'attività documentaristica che Olmi svolge dal 1953 al 1961 presso la Edisonvolta e che costituisce il diretto apprendistato alla regia cinematografica. In questi cortometraggi Tabanelli individua la radice di quel realismo poetico che contraddistinguerà tutta la successiva pratica cinematografica, tracciando percorsi incrociati tra la biografia e l'opera e inserendo il regista nel solco di una tradizione che da Flaherty giunge fino a Rossellini e alle suggestioni neorealistiche. Il rapporto che Olmi instaura con il cinema discende direttamente dal rapporto intrattenuto con la realtà e il modello documentaristico e popolare, afferma Tabanelli, appare come «la forma strutturale del materiale filmico».

Bruno Villien, *Visconti*, Milano, Vallardi, in 4°, ill., 254 pp., L. 85.000.

Corredato di un lussuoso apparato iconografico, il volume ricostruisce la vita e la

carriera di Luchino Visconti attraverso un minuzioso lavoro sulle fonti. Il risultato è una biografia che, pur mescolando i percorsi pubblici con quelli privati, non indulge all'aneddoto ma lavora puntigliosamente sui fatti e affida quel tanto di romanzesco e di evocativo che i fatti possiedono alla citazione dei documenti d'epoca, alle dichiarazioni di Visconti, alle interviste originali con gli amici, i parenti e i collaboratori del regista.

Laurence Leamer, *La vita di Ingrid Bergman*, Milano, Sperling & Kupfer, in 8°, ill., 676 pp., L. 24.500.

Pubblicata in tutte le lingue, la biografia di Ingrid Bergman appartiene a quel genere letterario, che tanta fortuna riscuote ancora negli Stati Uniti, in cui la vita della grande attrice viene raccontata ed elaborata come un romanzo cinematografico. La vita dunque si svolge come un film e la diva vi recita il suo più grande ruolo drammatico. Per rendersi conto di questa impostazione di scrittura basta scorrere i titoli dei capitoli della biografia, che si susseguono come sequenze di un grande melodramma spettacolare.

Giannalberto Bendazzi: *Woody*, Milano, Fabbri, 1987, 208 pp., ill., L. 24.000.

Ristampa aggiornata della monografia dedicata all'autore di *Broadway Danny Rose*, già apparsa nel 1984.

Lorenzo Pellizzari (a cura di): *Carlo Rambaldi e gli effetti speciali*, Repubblica di San Marino, Alep, 1987, in 4°, 160 pp., ill., L. 34.000.

Mago degli effetti speciali, Carlo Rambaldi ha conquistato fama e gloria soprattutto negli Stati Uniti, dove grazie alle creature create per *King Kong*, *E.T.* e *Alien* si è guadagnato tre premi Oscar. Ma gli effetti speciali non si identificano ovviamente soltanto con il maestro italiano. La "e" del titolo indica infatti che dietro trucchi e esseri mostruosi c'è un mondo che va sempre più occupando gli spazi enormi degli studi cinematografici, e per ragione di denaro in maggior misura gli studios americani.
Il volume, nato da una mostra svoltasi a San Marino nel marzo 1987, non è quindi un semplice omaggio al padre di *E.T.*, è una cavalcata "verso una tecnologia dell'immaginazione" (titolo di un saggio di Cremonini) è come il fantastico e l'orrorifico diventano realtà. E per spiegare meglio quest'arte che materializza l'impossibile, Pellizzari ha pensato bene di corredare i testi di un interessante «lessico molto speciale» (redatto da Diego Cassani) che spiega, cosa sono e come sono realizzati *glass-shot*, modellini, *travelling matte* e altre diavolerie del genere.

Marlene Dietrich. Ritratti 1926-1960 (Con un'introduzione di Klaus-Jurgen Sembach), Milano, Vallardi, in 4°, ill., 272 pp., s.i.p.

Un album di pose che ripercorre tutta la carriera cinematografica dell'attrice tedesca attraverso l'obiettivo di alcuni celebri fotografi. Una dopo l'altra le immagini raccontano i momenti del mito Dietrich, dalla sensualità fredda e perversa di Lola nell'*Angelo azzurro* all'affermazione della diva in frac, ambiguo simbolo androgino, fino al graduale perfezionamento della maschera da seduttrice impenetrabile, ora languida, ora glaciale.

Juan Carlos Frugone: *Rafael Azcona: atrapados por la vida*, Valladolid, 1987, in 8°, 178 pp., ill., s.i.p.

La 32ª settimana internazionale del cinema di Valladolid ha dedicato allo sceneggiatore prediletto di Ferreri una nutrita personale. «Perché Rafael Azcona?» si chiede in apertura di libro l'autore «se Rafael Azcona non sa niente di cinema?» Paradossalmente il segno caratteristico di Azcona sembra proprio il suo essere distaccato da ciò che accade sul set come dai risultati finali visibili sullo schermo. Sebbene film di Berlanga, Ferreri, Saura rechino tutti un tratto distintivo riconducibile senza ombra di dubbio ad Azcona, egli ostinatamente ama ripetere che il lavoro di sceneggiatore finisce durante la fase di scrittura, e che poi il film è solo del regista. È per questo che si diverte a ripetere di non sapere niente di cinema. L'affermazione, in parte compiaciuta, è smentita dalle opere tratte dalle sue sceneggiature, che Frugone si preoccupa di indagare con molta precisione ricostruendo le tappe di un cammino che ha segnato in modo significativo trent'anni di cinema spagnolo e italiano. Un doveroso omaggio, ma anche un'intelligente occasione per far conoscere meglio i reali apporti creativi di Azcona alle opere dei grandi registi con i quali ha lavorato.

Giovanni Grazzini: *Cinema '75*, Bari, Laterza, 1988, in 8°, 208 pp., L. 15.000.

Giovanni Grazzini: *Cinema '87*, Bari, Laterza, 1988, in 8°, 250 pp., L. 15.000.

Prosegue la serie annuale che raccoglie recensioni apparse sul «Corriere della Sera», e l'elenco dei premi dati ai maggiori festival di cinema. Oltre al volume sulla scorsa stagione, appare quello sul 1975.

Luigi Cozzi: *Il cinema dei mostri*, Roma, Fanucci, 1987, in 8°, 392 pp., L. 22.000.

Autore di film fantascientifici quali *Scontri stellari oltre la terza dimensione* e *Contamination*, Luigi Cozzi lavora da anni a fianco dei registi italiani che tengono alto il genere horror. Con Argento ha collaborato a lungo, firmando sceneggiature e facendo l'assistente, fin dai tempi di *Quattro mosche di velluto grigio*. Appassionato di fantascienza, Cozzi dimostra di essersi nutrito di mostri ed effetti speciali per molto tempo, rivelando una profonda conoscenza del genere. Purtroppo l'analisi del cinema di fantascienza è condotta seguendo l'ispirazione personale, infarcendo le annotazioni critiche di continui riferimenti all'esperienza di Cozzi regista, quando non sono citati i ricordi personali di visioni rubate all'orario di scuola e per questo tanto più mitizzate. *Il cinema dei mostri* conferma in sostanza lo scarso impegno scientifico della casa editrice, che pure ha il merito di pubblicare libri su argomenti — l'horror, il fantasy — per anni poco frequentati dagli studiosi italiani. I volumi sono infatti troppo spesso costruiti più sull'aneddoto e il ricordo personale che su un'analisi ricca di spessore critico.

Alexander Schouvaloff: *Bozzetti di scena. Collezione Thyssen-Bornemisza*, Milano, Mondadori, 1987, in 4°, 272 pp., ill., L. 150.000.

Lussuosa pubblicazione dedicata ai bozzetti realizzati dai più famosi costumisti teatrali della prima metà del XX secolo. Schouvaloff, direttore del settore teatrale del Victoria and Albert Museum di Londra, ha compilato il catalogo non limitandosi all'analisi dei singoli bozzetti della collezione, ma contribuendo a inquadrare l'attività di Bakst, Benois, Erté e altri nel contesto storico e artistico del teatro all'inizio del secolo.

Cesare Colombo (a cura di): *Scritto con la luce. Un secolo di fotografia e di cinema in Italia*, Milano, Electa, 1987, in 4°, 200 pp., ill., L. 90.000.

La storia dell'immagine, fotografica, cinematografica o computerizzata che sia, è

anche la storia dell'evoluzione della tecnica. L'immagine infatti, da quando giusto un secolo fa si cominciarono a produrre le prime "lastre a secco" italiane, è stata manipolata reinventata resa artistica a seconda delle necessità, influendo su di essa con procedimenti tecnici sempre più specifici e raffinati. Cento anni di fotografia e di cinema ci parlano dopotutto non solo di reportage di viaggi, di foto di famiglia, di "*Cabirie*" e "*Inferni*". Foografia e cinema sono profondamente legate all'industria, all'informazione giornalistica, al costume e alla ricerca scientifica. E le immagini digitali di una Tac hanno la loro lontana origine proprio negli esperimenti sui raggi X che tanto divertivano il pubblico nei teatri di fine Ottocento. Corredato di un ricchissimo apparato iconografico, il volume raccoglie testimonianze e scritti di Antonio Arcari, Aldo Bernardini, Giuseppe Turroni, Italo Zannier e altri.

Annuario autori della fotografia, a cura dell'Associazione italiana autori della fotografia, Roma, 1987, in 8°, 192 pp., ill., s.i.p.

La volontà di far conoscere il vero ruolo del direttore della fotografia nasce dalla constatazione, espressa anche da Storaro nel suo intervento, che ai Rotunno e ai Delli Colli è ancora negato il diritto di considerarsi coautori di un film come accade invece al soggettista, allo sceneggiatore, al musicista. Il cinema, linguaggio di immagini per eccellenza, nell'opinione comune sembra quasi incidentalmente realizzato *anche* dai direttori della fotografia. E la critica non ha certo contribuito a sfatare questo luogo comune, come sottolinea Di Giammatteo, se si pensa che, almeno per quanto riguarda l'Italia, solo i recenti riconoscimenti internazionali ad autori come Di Palma o Storaro hanno posto l'attenzione sulla fotografia.
Molta strada deve essere ancora percorsa, se i primi a essere prevenuti verso i direttori della fotografia sono stati per lungo tempo proprio i registi. A questo proposito, delle loro esperienze parlano senza riserve Montaldo, Citto Maselli e altri confermando i rapporti difficili avuti spesso sul set con i "signori della luce". Un atteggiamento da mutare, e l'annuario redatto dall'associazione mira proprio a questo, oltre naturalmente a far conoscere la magia di un mestiere in cui intuizione, calcolo matematico e sapere artigiano si fondono perfettamente.

Armenia Balducci, Giuseppe Ferrara, Robert Katz: *Il caso Moro*, Napoli, Pironti, 1987, 410 pp., ill., L. 20.000.

Un lungo dossier sul "caso Moro, dalla realtà al cinema e dal cinema alla realtà". Preceduto da un'introduzione di Giacomo Mancini, il libro propone la sceneggiatura del film omonimo, insieme ad alcune dichiarazioni degli autori (Balducci, Ferrara e Katz), a un'intervista con l'attore principale (Gian Maria Volonté) e alle note olografe che Eleonora Moro ha impresso sul trattamento di Robert Katz.
Oltre la metà del volume è affidata al regista Giuseppe Ferrara e alla sua ricostruzione dello "scandalo" e del "complotto". Lo scandalo riguarda il film e le polemiche suscitate nella stampa e nel "Palazzo" all'indomani dell'uscita. Con il termine complotto si indica invece uno dei significati della vicenda Moro e il giudizio politico del regista, articolato in un lungo resoconto di fatti e indizi che si basano su un'inchiesta personale effettuata attraverso documenti, atti giudiziari, racconti dei protagonisti. Indossate le vesti di storico e di cronista, Ferrara dichiara di aver cercato «di costruire per la prima volta un'istruttoria ideale che nessun magistrato ha voluto o potuto fare, priva di opportunismi e di rispetto per il segreto di Stato».

Yoshiaki Shirai: *Symbolic Computation. Three-Dimensional Computer Vision*, Berlin/New York, Springer-Verlag, 1987, in 8°, 298 pp., ill., s.i.p.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

nella collana

"Quaderni del C.S.C."

sono usciti:

per Andrej Tarkovskij

atti del convegno del 19 gennaio 1987

per Alessandro Blasetti

atti della tavola rotonda dell'11 marzo 1987

di prossima pubblicazione:

Inventare dal vero

atti del colloquio sui rapporti tra cinema e storia
(27 aprile 1987)

Bando ai lamenti, ci siamo detti, e rimbocchiamoci le maniche

Caro «Bianco e Nero»,

ti scriviamo questa lettera perché, come rivista del Centro sperimentale di cinematografia, ci sembri lo spazio più adatto per portare una testimonianza che può senz'altro definirsi felice, per noi innanzitutto, ma un po' anche per il cinema italiano. Cosa è dunque accaduto?

Ci siamo diplomati pochi anni fa al Centro rispettivamente in produzione (Agnese Fontana) e regia (Andrea Marfori) e fin dall'inizio abbiamo cercato di non unirci al pianto inconsolabile sulla disastrosa situazione del cinema italiano, e su quello giovane in particolare. Lasciamo da parte le lamentazioni, i lagni e i piagnistei, ci siamo detti. È più facile chiacchierare sul proprio talento incompreso che faticare per costruire qualcosa partendo dal niente o quasi: questo lo sapevamo. Ma è anche infinitamente più noioso!

Così abbiamo fondato la nostra piccola società di produzione, la Fomar film srl, e abbiamo cominciato a produrre video e documentari. Qualche commissione dalla Rai e da enti pubblici all'inizio e discreto successo di critica nei festival specializzati per le cose più sperimentali.

Dopo quattro anni siamo riusciti a montare la produzione del nostro primo lungometraggio. Finalmente! Abbiamo studiato e preparato il film con grande cura e attenzione. Soprattutto abbiamo considerato che il film è un prodotto e come tale non può sopravvivere se non è indirizzato verso un mercato.

E il mercato in Italia non esiste: i film si producono solo con e per la televisione, sia pubblica sia privata. Questo porta alla realizzazione di prodotti poco originali e molto provinciali. Ma il mondo è grande! Ed è anche conseguentemente un grande mercato, almeno potenziale.

Abbiamo costruito un copione carico di mistero e terrore, badando però a dare un gusto europeo di eleganza e stile alla regia. Massima attenzione abbiamo anche fornito alla confezione complessiva del prodotto: fotografia raffinata spesso con atmosfere notturne, musiche originali registrate in Dolby Stereo, scenografie accurate e così via. E infine cosa è successo?

Quella che sembra una meta irraggiungibile per gli uomini del cinema italiano, giovani e non, si è dimostrata concreta: al recente mercato di Los Angeles, dove siamo andati a presentare il film, una società americana lo ha acquistato e lo distribuirà negli Stati Uniti e nel mondo. Distribuzione che non sarà solo televisiva, ma sarà preceduta dalla presentazione nelle sale cinematografiche, a cominciare da New York nel prossimo autunno.

Non ci sono mai piaciuti i lamenti e tantomeno i trionfalismi: sappiamo che il nostro film non entrerà probabilmente nella storia del cinema, ma sappiamo anche che sta facendo crescere una realtà produttiva. La nostra realtà, che per quanto piccola è pur sempre una realtà.

Ora stiamo iniziando la pre-produzione del nostro secondo lungometraggio. Con noi lavorano molti giovani: tanti sono come noi ex allievi del Centro sperimentale, altri non lo sono, ma ci sembrano tutti bravi: lavorano con capacità ed energia.

Ci piace pensare che questa nuova maturità di chi si avvicina al cinema sia anche in

parte merito della serietà con cui il Centro sperimentale si è ristrutturato in questi ultimi anni. Per questo ringraziamo, e invitiamo tutti i vostri lettori al cinema, a vedere il nostro e altri film.

Agnese Fontana
Andrea Marfori

Lasciando che le visioni e i sogni affiorassero

«Dimmi dove nasce la fantasia. Nel cuore o nella testa? Come nasce, come cresce? Dimmi dimmi...»
Questi sono gli splendidi versi del *Mercante di Venezia* rubati a Shakespeare e pronunziati da Omero Antonutti nei panni del medico condotto della *Visione del sabba* di Marco Bellocchio. La domanda misteriosa è lanciata come un sasso nell'acqua e si allarga e propaga nelle immagini del film.
Ho lavorato per più di un anno con Marco, è stata la mia prima esperienza cinematografica; credo, senza retorica, decisiva. Non è facile tradurre in parole un rapporto così profondo, controverso, appassionato. Abbandonando giorno dopo giorno le regole di sceneggiatura e di regia sono nate le immagini e le idee a poco a poco. Senza avere in testa uno "stile" dato a priori in cui imbrigliare la storia, per lasciare che le visioni e i sogni affiorassero, i suoi, i miei, come un filo rosso da seguire.
Sono arrivata al cinema dopo aver studiato teatro, dopo aver fatto l'attrice, e per anni ho creduto che queste scelte fossero casuali. Anche quando sono entrata al Centro sperimentale di cinematografia ho pensato di esserci arrivata spinta più dall'insoddisfazione che da reale "vocazione"; solamente cercavo un modo per esprimere ciò che confusamente sentivo. Per scoprire e rappresentare i nessi invisibili fra realtà, sogno, manifesto, latente.
La fantasia nasce nella concretezza del rapporto interumano. Così è nato questo film; dallo scontro, dalla sfida continua, innanzitutto fra un uomo e una donna. Rifiutando la normalità professionale, le reticenze prudenti. Rischiando il disordine, l'incoerenza, il ridicolo, la caduta. Con la sola certezza che ti accompagna quando ti orienti e ti muovi ascoltando i movimenti più interni, profondi.
È stato bello sentire e vivere con Marco, capire che le emozioni, le incertezze vanno cercate e non respinte, che un film sino a quando non è completato è un'immagine interna, e come tale si comunica agli attori, al direttore della fotografia, al musicista, ecc., e non un'idea astratta da imporre. Nei rapporti con tutti coloro che partecipano alla sua realizzazione, muta e prende corpo, verità, vita, legittimità.
Forse ciò che più mi ha colpito lavorando con Marco è il suo coraggio nel saper ricominciare sempre, separandosi anche da proprie realizzazioni; senza cadere nel tranello delle "immagini splendide" che spesso celano il vuoto e il fallimento.
Perché, come racconta Cotrone nei *Giganti della montagna*, «...le immagini si fanno vive da sé. Basta che una cosa sia in noi, in noi ben viva, e si rappresenta da sé, per virtù spontanea della sua stessa vita. È il libero avvento di ogni nascita necessaria. Al più, al più, noi agevoliamo con qualche mezzo la nascita».

Francesca Pirani

Il biennio accademico 1988-90

Il biennio accademico 1988-90 prevede i seguenti corsi attinenti sia al cinema sia alla televisione: sceneggiatura, regia, ripresa, montaggio, scenografia, costume, tecnica del suono, produzione, film d'animazione, recitazione.
I posti messi a concorso sono 55, di cui 7 riservati a cittadini stranieri, e sono così ripartiti: *sceneggiatura*: 5 posti per cittadini italiani; *regia*: 4 posti per cittadini italiani, 1 posto per cittadini stranieri; *ripresa*: 4 per italiani, 1 per stranieri; *montaggio*: 4 per italiani, 1 per stranieri; *scenografia*: 4 per italiani, 1 per stranieri; *costume*: 4 per italiani, 1 per stranieri; *tecnica del suono*: 4 per italiani, 1 per stranieri; *produzione*: 5 per italiani; *film d'animazione*: 4 per italiani, 1 per stranieri; *recitazione*: 10 per italiani, di cui 5 per attori e 5 per attrici.
Il primo anno del biennio accademico si svolgerà in due fasi: la prima, comune a tutti i corsi, sarà dedicata a un insegnamento interdisciplinare, per fornire gli elementi fondamentali connessi alla preparazione e alla realizzazione di un film con i relativi problemi culturali, sociali ed economici; nella seconda fase gli allievi dei singoli corsi approfondiranno le relative discipline e avvieranno il lavoro di équipe.
Il secondo anno prevede lo svolgimento di esercitazioni pratiche in équipe.
Potranno non essere attivati i corsi per i quali non siano stati ritenuti idonei almeno tre candidati.
Al termine del primo anno di corso ciascun docente, nell'ambito della propria disciplina, esprimerà una valutazione di merito su ogni allievo, in base all'impegno, alla capacità e all'assiduità dimostrata durante l'anno. Tali giudizi verranno esaminati dal collegio dei docenti, che esprimerà una valutazione globale su ciascun allievo, ai fini dell'ammissione al secondo anno. Le ammissioni e le esclusioni dovranno essere ratificate dal consiglio di amministrazione.
Al termine del biennio il collegio dei docenti emetterà un giudizio conclusivo sul lavoro svolto da ciascun allievo, attribuendo un punteggio in centesimi. Agli allievi che avranno ottenuto una votazione non inferiore a 60/100 sarà rilasciato un diploma di qualificazione professionale conferito dal consiglio di amministrazione, agli altri allievi verrà rilasciato un attestato di frequenza.
I diplomati potranno partecipare a corsi speciali da tenersi nell'anno successivo al conseguimento del diploma, durante i quali realizzeranno short e/o programmi sperimentali che saranno selezionati per la diffusione attraverso i canali più opportuni.
Agli allievi verrà conferita una borsa di studio pari a L. 350.000 lorde mensili elevabili a L. 500.000 per i residenti fuori della provincia di Roma.

La consegna dei diplomi agli allievi del biennio 1985-87

Il 7 marzo si è svolta nell'aula magna del C.S.C. la cerimonia per la consegna dei diplomi agli allievi del biennio 1985-87. I diplomi sono stati assegnati come segue. Per il *corso di regia*: Walter Catalano, Alessandro Dionisio, Roberto Gigliucci, Gianluca Greco, Mohamad Haydir Majeed (Iraq), Gianfranco Isernia, Massimo Martella, Gaston Sanchez (Cile), Heidrun Schleef (Germania Federale); per il *corso di sceneggiatura*: Marco Elia, Doriana Leondeff, Paolo Virzì; per il *corso di ripresa*: Fabio Amerio, Carlo Bernardini, Paolo Ferrari, Raul Granada Carrillo (Spagna), Vincenzo Marinese, Angelo Umana; per il *corso di montaggio*: Francesca Calvelli, Ilaria De Laurentiis, Carmela Marquez-Saleg (Bolivia), Fabio Nunziata, Iacopo Quadri; per il *corso di scenografia*: Paola Lecler, Rosalba Lupo, Simona Migliotti, Emanuele Saja; per il *corso di costume*: Claudio Antonucci, Alessandro Ciammarughi, Laura Marchetti, Loredana Putignani; per il *corso di tecnica del suono*: Simone

De Laura, Paolo Iafelice, Ivan Taj; per il *corso di organizzazione della produzione*: Dario Formisano, Stefania Prinzivalli, Rossella Ragazzi, Riccardo Rossiello; per il *corso film d'animazione*: Alberto D'Amico, Maurizio Forestieri, Marco Zanoni; per il *corso di recitazione*: Claudia Casaglia, Daniela Cerri, Roberto De Francesco, Maria Rosaria Forte, Roberta Lena, Umberto Morale, Claudia Muzii, Francesca Neri, Lucia Nigri, Diego Ribon, Alessandro Zama.
Con l'occasione, il presidente Giovanni Grazzini ha comunicato che enti e aziende hanno offerto premi agli autori dei migliori saggi di diploma. In particolare, la Bozzetto Produzione Film per i film d'animazione, Giorgio Armani per i costumi, la Dolby per la tecnica del suono, l'Agfa-Gevaert per la fotografia, l'Agip Petroli per la scenografia, l'Ente teatrale italiano per la recitazione. Da parte sua l'Efebo d'Oro di Agrigento ha confermato che i saggi di diploma parteciperanno al premio "Il primo volo" riservato ai registi esordienti.
Nella sede del C.S.C. e al cinema Mignon di Roma sono stati proiettati i seguenti saggi di diploma: a) documentari: *La conquista del Messico* di G. Sanchez, *Attraverso lo specchio* di G. Greco e M. Martella, *Riflessi* di G. Isernia, *L'acqua e le lampade* di R. Gigliucci, *La parte avversa* di W. Catalano; b) esercitazioni televisive: *L'appartamento* di R. Gigliucci, *Delitto perfetto* di G. Isernia, *Accadde una notte* di H. Schleef, *Una domanda di matrimonio* di M. Haydir Majeed, *Una giornata particolare* di G. Sanchez, *Tristana* di W. Catalano, *A porte chiuse* di M. Martella, *La calunnia* di A. Dionisio, *Vita* di S. Umberto e G. Isernia, *Tre ore tra due aerei (in attesa di una coincidenza)* di D. Leondeff, *Paisà* di G. Greco; c) esercitazioni cinematografiche: *Odile* di A. Dionisio, *Il ghigno* di W. Catalano, *La casa del passeggero* di H. Schleef, *Pesci fuor d'acqua* di G. Greco, *Sintonie notturne* di M. Martella, *Concerto romano* di R. Gigliucci, *Hola Pinocchio* di G. Sanchez, *Uguale per tutti* di G. Isernia, *Oltre il cancello* di M. Haydir Majed.

Per *Sperduti nel buio*

Il 2 marzo, a Roma, la Libreria dello spettacolo "Il Leuto" ha ospitato la presentazione del volume *Sperduti nel buio*, con cui si è inaugurata la "Biblioteca di Bianco e Nero". Hanno parlato il curatore del libro, Alfredo Barbina, e Carlo Lizzani, Giorgio Petrocchi, Luigi Spaventa.

I film degli allievi vanno al festival

Il cortometraggio *Pas-ta-shoot-ah*, saggio di diploma in cinema d'animazione dell'allievo Maurizio Forestieri, ha rappresentato l'Italia al Festival di Cannes. È stato l'unico film di autore italiano in concorso per una "palma d'oro". Ha anche ricevuto il "Premio Bozzetto", istituito dalla Bozzetto Produzione Film per il miglior saggio di diploma del corso di animazione del C.S.C. La commissione del premio era composta da Alfio Bastiancich, Manfredo Manfredi e Bruno Bozzetto.
Al Salso film e tv festival (12-19 aprile) sono stati presentati fuori concorso *La casa del passeggero* di Heidrun Schleef e *Sintonie notturne* di Massimo Martella, e nella sezione "spazio aperto" *Il ghigno* di Walter Catalano, *Odile* di Alessandro Dionisio, *Concerto romano* di Roberto Gigliucci e *Pesci fuor d'acqua* di Gianluca Greco.
Al Festival delle grandi scuole di cinema nel mondo di Montreal (22 aprile-1° maggio) hanno partecipato *Traum* di Arnaldo Catinari, *Il ghigno* di Walter Catalano e *La conquista del Messico* di Gaston Sanchez; all'International Student Film Festival di Tel Aviv (7-14 maggio) *Odile* di Alessandro Dionisio; e al Festival internazionale del cartone animato Treviso '88 *Paper Runner* di Marco Zanoni, *Tre scherzi per viola* di Alberto D'Amico, *Orpheus* e *Pas-ta-shoot-ah* di Maurizio Forestieri, *Esercizi di stile* di Francesco Castiglione Morello, Fabio Gasparrini e Francesca

Ravello De Santi. Il documentario *Attraverso lo specchio* di Gianluca Greco e Massimo Martella, selezionato a "Filmselezione '88", la manifestazione organizzata dalla Confindustria, parteciperà al festival internazionale del film industriale di Dublino (4-10 settembre).

Una medaglia d'oro

La Mostra internazionale del film d'autore di Sanremo, nel corso della 31ª edizione che si è tenuta dal 24 al 29 marzo, ha assegnato una medaglia d'oro a Giovanni Grazzini, per «aver validamente contribuito all'affermazione del cinema italiano nella veste di critico cinematografico e in quella di presidente del Centro sperimentale di cinematografia».

Il consuntivo del 1987

Presentiamo la relazione illustrativa del conto consuntivo dell'entrata e dell'uscita dell'esercizio 1987 del C.S.C., approvato all'unanimità dal consiglio di amministrazione nella seduta del 3 maggio.

Nel presentare questa relazione illustrativa del conto consuntivo dell'esercizio 1987, il consiglio di amministrazione deve in primo luogo lamentare il debole interesse e la scarsa sollecitudine che il Ministero del turismo e dello spettacolo, autorità vigilante, ha mostrato nel portare a soluzione anche problemi essenziali per un'efficiente gestione dell'ente: problemi più volte denunciati, anche nelle relazioni ai bilanci preventivi e ai conti consuntivi degli esercizi passati, che hanno ostacolato e rallentato in maniera assai grave l'attività del Centro sperimentale di cinematografia.
L'aumento del contributo ordinario al Centro sperimentale di cinematografia, portato dal Ministero del turismo e dello spettacolo, per il 1987, con decreto del 17.12.1986, dall'ammontare annuo complessivo di L. 7.200.000.000 (di cui L. 1.200.000.000 per le attività della Cineteca nazionale) all'ammontare complessivo di L. 8.100.000.000 (di cui L. 1.500.000.000 per le attività della Cineteca nazionale), rappresenta infatti in misura minima un apporto alla soluzione delle difficoltà sopra accennate: «un passo», come si faceva rilevare nella relazione illustrativa del bilancio di previsione per l'esercizio 1987, «necessario ma non sufficiente per la soluzione dei problemi del Centro sperimentale di cinematografia. La complessità e la rigidità della normativa imposta a tutto il settore pubblico ed anche i vincoli posti dalla legge istitutiva e dallo statuto, la perdurante insufficienza dell'organico, hanno impedito che nella gestione 1986 si potesse dar corso a punti rilevanti del programma e a sfruttare pienamente le disponibilità di bilancio. A ciò si deve la sopravvivenza di cospicui avanzi di gestione».
Ora, due provvedimenti, al di fuori dei poteri del consiglio di amministrazione e nella competenza dell'autorità vigilante, si sono manifestati di massima urgenza per risolvere, almeno in parte, alcune delle più gravi difficoltà dell'ente: il rinnovo del consiglio di amministrazione e la revisione dello statuto.
Il consiglio di amministrazione, in regime di prorogatio dal 22 febbraio 1986, decurtato di un terzo dei suoi componenti per dimissioni o assenze abituali, ha incontrato spesso notevoli impedimenti a raggiungere il numero legale (che richiede la presenza di almeno otto membri): ben undici sedute, nel corso dell'anno, sono andate deserte. Il fatto ha provocato non solo l'affollamento degli ordini del giorno di ciascuna seduta (per le competenze anche di minima gestione affidate al consiglio stesso dallo statuto) e le conseguenti minori possibilità di un approfondito dibattito sugli argomenti più rilevanti, ma anche un deprecabile dannoso ritardo sulle decisioni, che solo talvolta, e nei casi di minor portata, ha potuto essere alleviato con delibere presidenziali d'urgenza.
Un parziale correttivo a questa situazione poteva essere dato dalla revisione dello statuto, in particolar modo con l'inserimento tra gli organi del Centro di una giunta esecutiva (o comitato esecutivo): organo suggerito, tra l'altro, dalla relazione dei servizi ispettivi della Ragioneria generale dello Stato, in data 23 febbraio 1985, e, in ultimo, dalla relazione della Corte dei conti in data 7 aprile 1987. Ma la bozza di proposta di modifica dello statuto, approvata dal consiglio di amministrazione in data 15 luglio 1986, si trova ancora all'esame del ministero vigilante.
In queste condizioni il consiglio di amministrazione ha dovuto far fronte alla situazione creata dagli incendi che hanno colpito le sue strutture nell'estate del 1987; uno più grave,

del 9 luglio, che ha distrutto il teatro di posa n. 1, il secondo, di minore entità, del 17 luglio, che ha interessato uno dei "cellari" destinati alle pellicole infiammabili.
Lo stato di degrado degli immobili e degli impianti, l'insufficienza o l'inadeguatezza di alcuni servizi essenziali, anche sotto il profilo delle norme igieniche e di sicurezza, aveva condotto il consiglio di amministrazione, con delibera del 26 maggio 1987, a sospendere l'apertura dei corsi di formazione professionale del biennio 1987-89, da una parte per la mancanza di garanzie sulle effettive possibilità di farli svolgere regolarmente, dall'altra al fine di poter procedere con la massima celerità consentita ai lavori di ristrutturazione e restauro. Le verifiche generali effettuate in seguito agli incendi, e in particolare quelle di staticità degli immobili, hanno messo in luce uno stato di degrado molto più grave di quello rilevato ed esposto al consiglio di amministrazione il 26 maggio, suggerendo l'opportunità di realizzare un radicale programma pluriennale di lavori, relativo a immobili, impianti e servizi, con precise priorità, tale da fornire all'ente gli strumenti efficienti e tecnologicamente aggiornati che gli consentano la piena attuazione di tutti i suoi vasti e complessi compiti istitutivi che le carenze rendono perseguibili solo in modo molto parziale. La realizzazione completa di tale programma prevede un onere valutabile in trentacinque miliardi di lire.
La lentezza e la complessità delle procedure progettuali e delle gare di appalto e le carenze dell'organico (sia come numero, sia come personale di elevata qualifica e di specifica competenza) dell'unità preposta ai servizi tecnici, oltre alle lamentate disfunzioni del consiglio di amministrazione, non hanno consentito di sviluppare il programma nella pienezza delle fasi previste e con la necessaria a auspicata sollecitudine. A ciò va imputato il considerevole ammontare degli avanzi d'amministrazione, peraltro indispensabili per avere, nei relativi capitoli di bilancio destinati alle spese in conto capitale per ristrutturazione, ripristini e acquisti di impianti, attrezzature e macchinari, la copertura necessaria per l'indizione delle gare d'appalto in molti casi assai onerose (vedi per esempio il rifacimento dell'impianto elettrico generale per una spesa prevista di L. 1.330.000.000).
Per inciso, a proposito delle carenze dell'organico, in passato più volte denunciate (e rilevate peraltro dalla stessa relazione della Corte dei conti sopra citata), che non riguardano solo l'unità servizi amministrativi e tecnici ma tutto il complesso dell'ente, il consiglio d'amministrazione ha approvato in data 21 ottobre 1987 una proposta di nuovo ordinamento dei servizi e conseguente rideterminazione degli organici, inviata al vaglio dei ministeri competenti.
Nonostante questi impedimenti, nel corso del 1987 l'ente ha proceduto:
— al completamento dei lavori di ristrutturazione della cosiddetta "Ala Stalker" destinata agli uffici e ai servizi della Cineteca nazionale;
— all'assegnazione, mediante appalto-concorso, dei lavori di ristrutturazione dei locali mensa-bar, non conformi alle norme igieniche;
— all'assegnazione, mediante licitazione privata, dei lavori di ristrutturazione dell'ala destinata agli uffici dell'unità didattica;
— ai lavori di ristrutturazione e rifacimento di una parte dei vecchi servizi igienici, dimostratisi non conformi alle norme e insufficienti;
— al rifacimento di alcuni tratti della rete fognaria, in stato di grave degrado;
— ai lavori di rifacimento e di allaccio del sistema antincendio, rivelatosi carente;
— alla realizzazione di uno strumento per la rilevazione automatizzata delle presenze del personale;
— all'assegnazione, mediante licitazione privata, del servizio di manutenzione ordinaria delle opere edili, idrauliche ed elettriche;
— all'assegnazione, mediante licitazione privata, dei lavori di insonorizzazione dello studio televisivo e dell'impianto di sincronizzazione;
— all'indizione della gara a licitazione privata per il rifacimento dell'impianto elettrico generale, insufficiente e non conforme alle norme di sicurezza. Le procedure per l'aggiudicazione sono in corso;
— all'assegnazione e all'inizio dei lavori di rimozione delle macerie prodotte dall'incendio;
— al completamento dei lavori di ristrutturazione dell'edificio ex alloggio custodi, destinato agli impianti e agli uffici del centro elettronico;
— all'affidamento dell'elaborazione di uno studio di fattibilità e conseguente progetto di massima per la ristrutturazione del teatro di posa n. 3 (finora adibito a deposito di pellicole), da destinare all'attività didattica;
— all'affidamento dell'elaborazione di uno studio di fattibilità e conseguenti schemi progettuali per la costruzione di nuovi cellari interrati per le pellicole infiammabili, in quanto i manufatti esistenti, colpiti dal secondo incendio, non risultano ormai più confacenti a criteri di sicurezza e idonei alla conservazione dei materiali;
— all'affidamento di un progetto per l'impianto generale di condizionamento dell'ente.

Passiamo ora all'esame delle altre attività svolte dal Centro sperimentale di cinematografia nel corso del 1987, settore per settore.

Corsi di formazione professionale. I corsi di formazione professionale del biennio 1985-87, conclusi a fine giugno, hanno portato al diploma 52 allievi, così suddivisi: 9 di regia (di cui tre stranieri), 3 di sceneggiatura, 6 di ripresa (1 straniero), 5 di montaggio (1 straniero), 4 di scenografia, 4 di costume, 4 di organizzazione della produzione, 3 di tecnica del suono, 3 di animazione, 11 di recitazione. Gli stranieri provengono da Iraq, Cile, Rft, Bolivia e Spagna. Durante l'anno gli allievi hanno realizzato nove esercitazioni cinematografiche della durata di circa trenta minuti ciascuna, undici esercitazioni televisive (durata circa dieci minuti), cinque esercitazioni di film documentario (durata circa venti minuti) e quattro brevi esercitazioni di film di animazione. Una di queste, *Orpheus*, è stata accettata ai festival di Annecy, Varna, Rimini.
Per conto dell'amministrazione provinciale di Roma, il C.S.C. ha effettuato la seconda serie di "Incontri di informazione sugli audiovisivi" destinati alle scuole medie superiori. Ai corsi, svoltisi nell'arco di due mesi per cinque giorni alla settimana, e affidati ad alcuni docenti del Centro, con lezioni teoriche, proiezioni e dimostrazioni pratiche, hanno partecipato circa cento allievi di cinque scuole. Il C.S.C. ha inoltre aderito all'iniziativa "Città come scuola", promossa dal Comune di Roma, effettuando una serie di visite guidate agli impianti dell'ente. Hanno partecipato a queste visite, svoltesi in sette lunedì tra aprile e maggio, circa duecentocinquanta persone tra allievi e docenti.
Come già da cinque anni a questa parte, infine, la Cineteca nazionale del Centro sperimentale ha tenuto un corso di storia del cinema, corredato di una serie di proiezioni e dibattiti, agli iscritti dell'Università per la terza età e per l'educazione permanente, associazione patrocinata dall'ente morale Unla (Unione nazionale lotta contro l'analfabetismo).

Attività di ricerca e sperimentazione. Contestualmente alla decisione di sospendere l'apertura dei corsi di formazione professionale per il biennio 1987-89 il consiglio di amministrazione ha deliberato di dar corso a un'intensa attività di ricerca e sperimentazione, invitando i diplomati degli ultimi due bienni a presentare loro progetti, sia su indicazioni fornite, sia da libera scelta. All'invito hanno risposto 37 diplomati, per la maggior parte dei corsi di sceneggiatura, regia, produzione, animazione e montaggio dell'ultimo biennio, con 32 progetti, molti dei quali articolati in più puntate o in più episodi. L'esame delle proposte ha mostrato un buon livello medio dell'ideazione, con punte di notevole interesse. Ostacoli normativi, relativi ai contratti di assunzione per gli esecutori dei progetti (per le disposizioni della legge finanziaria), hanno impedito nell'anno di avviare la fase esecutiva.
Nel corso dell'anno è stato portato a compimento *Noistottus* (già "L'isola dimenticata" o "Memorie del sottosuolo") una ricostruzione storica delle condizioni di vita e di lavoro nelle miniere sarde, della durata di 2 ore e 20 minuti, realizzato da un gruppo di diplomati del Centro, il più impegnativo prodotto di questa attività. *Noistottus* è stato presentato con successo al Festival dei popoli, svoltosi a dicembre a Firenze, ottenendo una menzione speciale. È stato altresì completato *Esercizi di stile*, un film di animazione della durata di 30 minuti. Il Centro sperimentale ha pure contribuito con i suoi impianti e le sue attrezzature alla realizzazione di *Sabbia insanguinata*, prodotto dalla Fomar, una società costituita in parte da diplomati del Centro, e diretto da un diplomato del corso di regia del biennio 1983-85.
Per gli ostacoli normativi sopra accennati non si è potuto dar corso alla fase esecutiva di due documentari, *Fusione quando?* e *1000 KV: manifesto di linea*, per i quali sono in atto accordi di partecipazione rispettivamente con l'Enea e l'Enel.

Attività editoriale. Oltre a procedere con regolarità alla pubblicazione della rivista trimestrale «Bianco e Nero» edita dalla Nuova Eri, il C.S.C. ha provveduto alla stampa del volumetto *per Andrej Tarkowskij*, raccolta degli atti del convegno organizzato dal C.S.C. dedicato al regista sovietico. Sono stati preparati e sono in corso di stampa altri due volumetti che raccolgono gli atti dei convegni dedicati a Blasetti e al "Cinema e la storia". Sono pure stati preparati e sono in corso di stampa due volumi della "Biblioteca di Bianco e Nero", per le edizioni Eri, dedicati ai film *Sperduti nel buio* e *Acciaio* contenenti la sceneggiatura, saggi critici e una ricca iconografia. È stato inoltre affidato a Vittorio Martinelli l'incarico di preparare il materiale per altri volumi della serie sul cinema muto italiano relativi al periodo 1915-1918. La preparazione del primo volume dell'enciclopedia *Filmexicon degli Autori* procede, ma per la complessità del lavoro di redazione e di raccolta delle singole "voci" la stampa del volume stesso è stata rinviata.
Il C.S.C. ha infine preparato per la pubblicazione a cura della Direzione generale delle

informazioni della Presidenza del Consiglio, nella collana "Il tempo e le immagini", un volume di 130 pagine riccamente illustrato, dal titolo *Vivere il cinema*, che contiene gli atti del convegno sui cinquant'anni del Centro e documenti sulla sua storia e le sue attività.

Cineteca nazionale. Nel programma di restauro e stampa dei film (finanziato dalla legge 10.5.1983 n. 182 per l'ammontare di non meno di L. 1.000.000.000 annue) ai sensi del contratto stipulato con la ditta Studio Cine, vincitrice della gara di appalto con scadenza nel gennaio 1989, sono state effettuate nel corso del 1987 lavorazioni per complessivi metri 390.000 circa (di cui 210.000 circa da pellicola infiammabile).
Sono stati inseriti nel catalogo per la circolazione culturale 103 nuovi titoli (83 italiani e 20 stranieri), portandone il totale a oltre 1.200. E' stata pure disposta la stampa di 25 nuove copie di film già in circolazione, ma inutilizzabili perché usurati. Nel corso dell'anno sono state inviate in visione a università, associazioni culturali e manifestazioni in Italia circa 700 copie, e circa 200 ad ambasciate, istituti di cultura e mostre all'estero. Circa 450 copie sono state visionate in sede da studiosi e studenti; in questo ambito vanno sottolineate le proiezioni effettuate per l'Università della terza età, cui già si è accennato più sopra. Sono stati revisionati, e nel caso riparati, circa due milioni di metri di pellicola. In base alle norme sul deposito obbligatorio sono state acquisite n. 116 copie di cortometraggi. Fra i materiali pervenuti in base agli accordi con le dogane sono stati sottoposti a individuazione, revisione e schedatura circa duecento titoli di lungometraggi, tra cui alcuni rilevatisi di notevole interesse. Circa 400 titoli di cortometraggi sono stati a loro volta revisionati e schedati. È stata avviata la costituzione di una raccolta sistematica di manifesti, corredi pubblicitari e bozzetti, con l'acquisizione di circa 800 soggetti, ciascuno comprendente anche più esemplari diversi di un medesimo titolo. Della costruzione dei nuovi cellari per le pellicole infiammabili si è detto sopra.
Sono stati ripresi e sembrano avviati a una positiva soluzione i contatti con il Comune di Roma per la individuazione e la concessione di una sede idonea a una attività continua di programmazione di consultazione del patrimonio filmico della Cineteca. L'indagine svolta tra le sale cinematografiche esistenti non ha invece offerto prospettive soddisfacenti.
Per un razionale uso delle risorse programmatiche, logistiche, finanziarie e di personale si è ritenuto di rinviare, nelle prospettive dell'inizio dell'attività della suddetta sala, la trascrizione in video-cassetta di una parte congrua del patrimonio della Cineteca. A questo lavoro si prevede di dare avvio nel corso del 1988, anche in relazione alla progettata installazione di una moderna apparecchiatura di telecinema, atta a realizzare in sede le relative lavorazioni con semplificazione delle procedure e risparmio di costi.

Biblioteca. Il patrimonio di questa Biblioteca, dedicata soprattutto a pubblicazioni riguardanti lo spettacolo, ricco già di oltre 26.000 volumi e annate di riviste specializzate, è stato ulteriormente incrementato con oltre 900 titoli. Il settore "sceneggiature", che raccoglie i copioni di film realizzati o progettati in Italia, ha superato i 5.000 titoli.
Riguardo al lavoro di schedatura, accanto allo schedario relativo agli "autori" è stato avviato lo schedario per "titoli" e quello per "argomenti"; mentre prosegue la schedatura del materiale di documentazione apparso sulla stampa quotidiana, su quella periodica e su quella specializzata (film, personaggi, argomenti).

Attività culturale. Sono stati organizzati nell'aula magna del C.S.C., con ottimo successo di stampa e di pubblico, tre convegni, su due registi scomparsi, Andrej Tarkowskij e Alessandro Blasetti, e sul tema "Il cinema e la storia", con relazioni di illustri studiosi.

Sistema informativo per l'automazione dei dati. La gara d'appalto per l'acquisizione e la messa in opera del sistema è stata aggiudicata alla ditta Siemens. Il sistema, collocato nell'edificio originariamente adibito all'alloggio dei custodi e opportunamente ristrutturato, sarà attivato a partire dal maggio 1988. Nelle prime fasi esso sarà destinato all'elaborazione dei dati riguardanti la gestione del bilancio e della contabilità, la gestione dei dati relativi al personale, e la schedatura-inventario dei volumi e del materiale di documentazione della Biblioteca, nonché l'avvio dell'acquisizione dei dati concernenti il patrimonio filmico della Cineteca nazionale.

Organico e personale. È stato portato a termine il concorso per sette posti di operatore tecnico e sono stati assunti nel corso dell'anno i vincitori di detto concorso, nonché quelli dei concorsi per assistente amministrativo e per archivista dattilografo, espletati l'anno precedente. È stata completamente definita l'istruttoria dei due concorsi (commesso e agente tecnico), che, espletati nel corso del 1988, completeranno l'organico deliberato nel 1977. Nel corso dell'anno 1987 il C.S.C. si è valso di 93 unità di personale assunte a tempo determinato.

NOTIZIE

Al Premio Adelio Ferrero 1988, per un saggio sul cinema (autori, opere, tendenze, teoria, problemi e via dicendo), senza alcuna limitazione di tempo, luogo, aspetto e problema, possono partecipare autori di età compresa fra i 16 e i 25 anni, di nazionalità italiana, che non abbiano collaborato a quotidiani e periodici con diffusione nazionale o a riviste specializzate, né riportato il primo premio nelle precedenti edizioni. Entro il 16 settembre 1988 i concorrenti devono far pervenire uno o più saggi inediti e originali, lunghi dalle 7 alle 15 cartelle dattiloscritte, alla Segreteria del Premio Adelio Ferrero, presso ATA, Teatro Comunale, via Savona, 15100 Alessandria.

Il nuovo comitato direttivo del Sncci (Sindacato nazionale critici cinematografici italiani) è composto da Lino Micciché, Franco Montini, Pietro Pintus, Piero Spila, Tullio Kezich, Mario Sesti, Umberto Rossi.

Nuove tendenze del cinema svedese, la rassegna cinematografica organizzata a Roma, dal 2 al 5 febbraio, dall'Unione italiana circoli del cinema, in collaborazione con l'ambasciata di Svezia e lo Svenska Institutet, ha presentato film recenti di Ingrid Thulin, Johan Bergenstrahle, Anja Breien, Jan Troell, Stefan Jarl, Gunnel Lindblom, Goran du Rés e Christina Olofson, Lennart Hjulstrom, Kjell Sundvall, Mai Zatterling, Carsten Brandt.

Pirandello e D'Annunzio nel cinema, studio-convegno organizzato dal Centro di ricerca per la narrativa e il cinema, si è tenuto il 27 febbraio ad Agrigento. Hanno parlato Giampiero Brunetta (relazione generale), Antonio Costa (D'Annunzio e il cinema: da Pastrone a Visconti), Gavriel Moses (Pirandello, il cinema e i generi letterari), Guido Cincotti (Le filmografie di Pirandello e D'Annunzio), Alberto Lattuada (Il mio film: *Il delitto di Giovanni Episcopo*).

Le Giornate del cinema italiano (Bucarest, marzo), organizzate dall'ambasciata d'Italia, dall'Istituto italiano di cultura della capitale romena,

Tesi di laurea in materie cinematografiche discusse nelle università italiane

Continuiamo la pubblicazione dei titoli delle tesi di laurea sul cinema, la tv e gli audiovisivi in generale, discusse nelle università italiane (vedi i nn. 2, 3, 4/1985; 1, 2, 3 e 4/1986; 1, 2, 3 e 4/1987; 1/1988).

Luca Antoccia: *Il viaggio nel cinema di Wim Wenders*. Relatore: Guido Aristarco. Università La Sapienza di Roma, facoltà di lettere e filosofia. 1984-85.

Paola Balzarro: *L'influsso di Thomas Mann sul cinema di Visconti*. Relatore: Guido Aristarco. Università La Sapienza di Roma, facoltà di lettere e filosofia. 1986-87.

Fabio Segatori: *L'esperienza come segno del cinema di Werner Herzog*. Relatore: Guido Aristarco. Università La Sapienza di Roma, facoltà di lettere e filosofia. 1986-87.

Sadun Bordassi: *Il grottesco nel primo Buñuel*. Relatore: Guido Aristarco. Università La Sapienza di Roma, facoltà di lettere e filosofia. 1986-87.

Mario Balsamo: *Pasolini e la visione della Grecia*. Relatore: Guido Aristarco. Università La Sapienza di Roma, facoltà di lettere e filosofia. 1986-87.

Bruna d'Ettorre: *Domenico Purificato dalla pittura al cinema*. Relatore: Guido Aristarco. Università La Sapienza di Roma, facoltà di lettere e filosofia. 1986-87.

Paolo Mardesini: *Macbeth, Slow Motion*. Relatore: Agostino Lombardo. Correlatore: Guido Aristarco. Università La Sapienza di Roma, facoltà di lettere e filosofia. 1986-87.

Monica Testa: *Indiana Jones, quale tipo di eroe? Un tentativo di interpretazione antropologica*. Relatore: Carla Rocchi. Correlatore: Guido Aristarco. Università La Sapienza di Roma, facoltà di lettere e filosofia. 1986-87.

Maria Salvatorelli: *The Color Purple: dal romanzo al film*. Relatore: Alessandro Portelli. Correlatore: Guido Aristarco. Università La Sapienza di Roma, facoltà di lettere e filosofia. 1986-87.

Franco Stradella: *La guerra del Vietnam nel cinema americano*. Relatore: Armando Picchi. Correlatore: Roberto Nepoti. Università di Bologna, facoltà di lettere e filosofia, Dams. 1986-87.

dal Consiglio della cultura e dell'educazione socialista e dalla Romania Film, hanno presentato film di Fellini, Zeffirelli, fratelli Taviani, Giraldi, Monicelli, Vancini, Olmi.

Omaggio al Münchner Filmmuseum (Torino, 10-16 marzo), manifestazione organizzata da Museo nazionale del cinema di Monaco, Goethe Institut Turin e Movie Club, con il patrocinio, fra gli altri, del Sncci, ha presentato per la prima volta in modo organico l'insieme dei film restaurati da Enno Patalas, direttore del Museo del cinema di Monaco, uno dei maggiori esperti nel lavoro di ricostruzione dei film.

Nuovo cinema tedesco: quarta generazione è il tema della manifestazione che si è svolta dal 14 al 18 marzo al Goethe Institut di Roma. Sono stati presentati film di Dorris Dörrie, Pia Frankenberg, Roland Suso Richter, Jean Schütter, Verena Rudolph, Daniel Helfer, Lutz Konermann, Marianne Rosenbauen, Uwe Schrader. Il tema è stato poi dibattuto in una tavola rotonda.

Silvano Campeggi, in arte «Nano», ha fatto rivivere a Firenze dal 18 marzo al 16 aprile gli anni d'oro del cinema attraverso centinaia di manifesti, bozzetti e locandine realizzati nella sua ventennale carriera. L'esposizione è stata organizzata in accordo con la Mediateca regionale toscana, che l'ha promossa nelle scuole insieme con un concorso bandito dal movimento "Ragazzi e cinema" per il soggetto di un film di fantasia e relativo bozzetto per manifesto.

Un colloquio sulla codistribuzione del prodotto audiovisivo di origine comunitaria si è svolto a Bruxelles il 22 e 23 marzo nel quadro dell'anno europeo del cinema e della tv, con la partecipazione dei dodici paesi della Cee e degli altri dieci che fanno parte del Consiglio d'Europa. È stata approvata una mozione che indica le grandi linee sulle quali impostare il progetto di un sistema di codistribuzione comunitario del prodotto audiovisivo, finanziato dal "programma media" con apporti anche dei singoli paesi partecipanti.

Il Festival di cultura ebraica (Torino, 12-21 aprile), organizzato dal Gruppo della Rocca, comprendeva, tra l'altro, una rassegna cinematografica con sette film yiddish, provenienti dal National Center for Jewish Film, Massachusetts, inediti in Italia; un documentario americano sulla cultura yiddish; e due rari film muti, significativi della copiosa produzione hollywoodiana destinato al pubblico ebraico americano.

Una Settimana del cinema italiano si è tenuta in Marocco dal 13 aprile, prima a Rabat e poi a Casablanca. Organizzata dall'Istituto italiano di cultura, dal Centro cinematografico del Marocco e dalla "Dante Alighieri" di Casablanca, la manifestazione ha presentato film di Ferreri, Scola, Martinotti, De Crescenzo, Mignozzi, Petri.

Videoculture, strategie dei linguaggi elettronici, convegno internazionale che si è tenuto il 22 e il 23 aprile all'Università di Napoli, ha costituito un momento di riflessione sul complesso panorama di quei linguaggi che, dentro e fuori il sistema televisivo, utilizzano le tecnologie dell'elettronica.

La Settimana della comunicazione d'impresa (Roma, 2-6 maggio), organizzata dalla Confindustria, comprendeva, fra l'altro, "Filmselezione '88", che ha selezionato le migliori opere cineaudiovisive industriali per la partecipazione italiana al Festival internazionale del film industriale, che si svolgerà in settembre a Dublino.

Agrifilmfestival (Orbetello, 4-8 maggio), la rassegna dedicata alla terra nel cinema e nei media, comprendeva una sezione cinematografica, una sezione tecnico-scientifico-divulgativa e due seminari sulla grande area interregionale della Padania.

Treviso '88, il Festival internazionale del cartone animato che si è tenuto dal 18 al 21 maggio, comprendeva un concorso riservato alla produzione italiana di cinema di animazione, computer animation e videografica; una retrospettiva, dedicata allo Shangai Animation Film Studio; film premiati nell'edizione 1988 dell'Imagina-Forum international des nouvelles images di Montecarlo; e una selezione della recente produzione francese.

Bergamo Film Meeting 1988, mostra mercato internazionale del cinema d'essai, terrà la 6ª edizione dal 3 al 10 luglio e comprenderà film in concorso; una retrospettiva della produzione della Ealing, la piccola casa che soprattutto negli anni Quaranta ha dato alcuni dei più vivi prodotti del cinema inglese; una personale dedicata a un giovane autore europeo, una sezione informativa e la sezione "Cinema Ragazzi".

L'International Sportfilmfestival terrà la 10ª edizione a Palermo dal 10 al 14 ottobre. Saranno in concorso lungometraggi, documentari e video a soggetto sportivo per l'aggiudicazione del Paladino d'oro e del Paladino d'argento. Le opere devono essere inviate, entro il 31 agosto, alla 10ª Rassegna di Palermo - International Sportfilmfestival, via Emanuele Notarbartolo 1/g, 90141 Palermo.

Il Festival dei popoli terrà la 29ª edizione a Firenze dal 25 novembre al 3 dicembre. La manifestazione, appuntamento internazionale con il cinema di documentazione sociale, presenterà nelle sezioni, concorso e informativa documentari su pellicola e su video relativi a temi politici, storici e etno-antropologici, all'antropologia urbana e al mondo dell'arte, del cinema e della musica. Le opere dovranno essere spedite entro il 20 settembre. Per informazioni: Festival dei popoli, via de' Castellani 8, 50122 Firenze.

SUMMARY

Semiotics and textual analysis of films

The textual analysis of films nowadays is common practice in the field of cinematographic studies. The author makes a rapid panoramic examination of the textual analyses produced in recent years, and in the consideration of the radical heterogeneity of the objectives, methods and theoretic presuppositions under examination, he is overcome by the doubt that textual analysis does not exist. Films are meant to be seen by spectators, to analyse a film presupposes the fact that the film could be considered as an "ownable" object of study and presupposes the use of a methodology which would permit the evaluation of this analysis. However, textual analysis of films is not an art without a future. The development of audiovisual techniques already permits the regulation of some of the problems, for example citation. The difference between the film which has been analysed and that merely seen by the spectator paradoxically is that which allows the analyst to understand what the spectator understands, and in this way highlights the processes of production so that they can be made visible only as the result of a series of breaks in the film. The rational uncertainties of the textual analysis of films are the same as those found in any reading of the film. By accepting them, the analyst merely conforms to that which occurs in the limited moment of reception. Textual analysis of films is an invaluable pedagogic exercise, not only because it leads to a deeper knowledge of the film but more generally because of the values which it ennobles and the happy moment which it represents in the same pedagogic report.

Pakula, a subdued urban poet in a Hollywood paperback

From his first film, *Pookie/ The Sterile Cuckoo* (1969) to *All the President's Men* (1976), Alan J. Pakula manages, thanks to his experience as a producer, to realize his apparent instincts and desires: to work on the great romantic material of contemporary American reality, understanding its organisational mechanisms and basic lack of harmony in a period of transition (the ideals of the Flower Children were disappearing and peeping out at the future under Reagan) and at the same time find within himself the parallel taste for dreamy atmospheres; tenuous but convulsive destinies, tranquilly alienated psychologies. In his successive films, from *Comes a Horseman Wild and Free* (1979) to *Rollover* (1981), while still obtaining high professional results, Pakula seems to be less in control of both impulses. *Sophie's Choice* is a complex film which gives us ack the old Pakula who is ever extraordinarily free-flowing as a narrator, even if somewhat stretched in the execution. His last work, *Orphans* (1987) is satisfactory as a kind of continued paradox between restless and mocking characters. Nonetheless, if the text is disappointing, the execution is of a high quality.

Post 1968: the shadow of a dream

There are American films like *Big Wednesday, The Return of Secaucus Seven, The Big Chill, Diner, Fandango, Georgia's Friends, St. Elmo's Fire* which, although different one from the other in their approach, style and productive formula, may be analysed together because they have several great themes as a common denominator such as nostalgia, friendship, student-youth and the shadow of a dream. They are the stories of small groups which the years, the Vietnam war, their age, work and the inevitable social integration have split up, but which get back together again united and unanimous when an extraordinary event intervenes to cancel the past, producing the ephimeral sensation that everything has stayed exactly as it was before. The

acute and bitter consciousness of "the way we were" is not simply nostalgia as we commonly term it, but rather the equivalent of the "memoire" of the eighteenth century European novel, the awareness of the passing of time which gives way only to re-evocation. Here we are dealing with more than friendship American-style, the inheritance of the Western with paternalistic highlights, homosexual or Oedipic overtones and competetive tension, here we are dealing with a "militance", a common passion, an elective affinity, always between equals of the same age, however. The dream is a universal one, communal and belongs to the 1968 period, to the rejection of traditional values, or rather it is a dream of victory, of human solidarity. The student-youth is nothing more than idiosyncracy, neurosis, lucid moments of madness which are left orphans of their own morality, almost aborted in the general "mal de vie". Finally, bitterness and impotence. After the struggles and utopia, there is the re-awakening to the Nixon reality, the useless passing-through the Carter-era and the definitive rampant Reaganism. But notwithstanding, the characters in these films don't feel like failures, or survivors, or losers-they are simply people who have matured.

Cinema and literature: the new Italian narrators have their say

In the previous issue Aldo Busi, Giuseppe Conte, Antonio Debenedetti, Bianca Maria Frabotta and Renato Minore had their say. Now it's the turn of another four writers. Vincenzo Cerami maintains that whereas beforehand a writer travelled through fantasy gaining inspiration by reading other books, nowadays with his eyes and his soul so full of images, he imagines through images much more than writers of the past did. For Giorgio Montefoschi films are to literature today what painting was in the last century: that is, a source of inspiration. Roberto Pazzi does not like that literature which imitates the cinema. In his opinion, the dictatorship of the eye which we are subjected to by television and cinema leads to atrophy of the ear and therefore to a sensitivity not to that which is said but to how it is said, to the tone, to the style, to the sound, to the "fonè", which are in effect the areas where the fate of literature is decided. For Sandra Petrignani it is a false problem to believe that complicated projects must be elaborated in order to give to literature a specifity which will protect it from the invasion, from the supremacy of images. The specifity is given by the means. If therefore cinema effectively becomes part of the imagination of a writer to the point where it superimposes a cinematographic style on his writing, or vice-versa, a director produces a literary work — what would be so wrong?

Films of Black Africa

African cinema does not exist. But African cinematographers do. They are lacking in financial and technical means and in operative structures; furthermore the monopolistic capital still controls the commercial and distribution circuits. Unless he has help from a private source, the African film-makers is almost abandoned by the powers-that-be, who furthermore, exert heavy censorship, and he is often director, screen-writer, distributor, critic, journalist, press-and-publicity agent for himself, all in one. So to survive he lives in Europe. Among the French-speaking countries, where for some time now the password has been to improve the quality of the products, Senegal is richest in film-makers, and is on the way to becoming a point of reference for productions and co-productions with the entire continent. The contribution made by the English-speaking countries is inferior to their capabilities. They have adopted action films as their model rather than quality films. They are however in the avant-garde with regard to documentaries and information films. In the Portughese-speaking countries there is a difference between Angola, Mozambique and Guinea Bissau. The first has produced a real school which is of an international level, the others have chosen the path of producing propaganda documentaries of celebratory military films. In South Africa four or five films per year are produced for "whites only" and about one hundred and thirty are produced for a coloured audience. The most important democratic black and white film-makers live in exile.

Hanno collaborato a questo numero:

ALBERTO BARBERA (Biella, VC, 1950). Ha pubblicato monografie e saggi critici e, con R. Turigliatto, ha curato l'antologia *Leggere il cinema*. Già critico cinematografico della «Gazzetta del Popolo» e di «Città», collabora a riviste di cinema. È presidente dell'Aiace-Torino e segretario generale del Festival internazionale cinema giovani.

GUIDO BARLOZZETTI (Orvieto, 1950). Direttore del Festival rosa di Gabicce, regista programmista, collabora a «Panorama». Ha pubblicato *Ciak lezione. Cinema, scuola e professionalità; Modi di produzione del cinema italiano. La Titanus* (con S. Parigi, A. Prudenzi e C. Salizzato); *Il palinsesto. Testi, generi e apparati della televisione; La televisione presenta* (con F. Pinto e C. Salizzato).

UGO CASIRAGHI (Milano, 1921). Giornalista, è stato per trent'anni critico cinematografico dell'«Unità». Ha pubblicato *Umanità di Stroheim, Cinema cecoslovacco ieri e oggi, Il cinema cinese questo sconosciuto, Il diabolico Buñuel, Cinema cubano, Il giovane cinema ungherese*.

VINCENZO CERAMI (Roma, 1940). Scrittore. Ha pubblicato *Un borghese piccolo piccolo, Amorosa presenza, Tutti cattivi, Addio Lenin, Ragazzo di vetro, La lepre*.

AGNESE FONTANA (Verona, 1960). Diplomata in organizzazione della produzione al C.S.C., ha lavorato con Luigi e Aurelio De Laurentiis e con Giovanni Di Clemente. Con Gianluca Arcopinto ha organizzato *Noistottus*, prodotto dal C.S.C., e realizzato, con la propria casa di produzione Fomar film, il lungometraggio a soggetto di Andrea Marfori.

CARLO LIZZANI (Roma, 1917). Regista, soggettista, sceneggiatore, critico e storico del cinema. È stato direttore della Mostra del cinema di Venezia. Ha pubblicato, fra l'altro, *Il cinema italiano*. Fra i suoi film, *Achtung, Banditi!, Cronache di poveri amanti, Il gobbo, Il processo di Verona, Svegliati e uccidi, Banditi a Milano, Barbagia (La società del malessere), L'amante di Gramigna*.

NUCCIO LODATO (Voghera, PV, 1946). Collaboratore di riviste, ha pubblicato monografie e curato raccolte di scritti di cineasti. Consulente della Provincia di Pavia, per la quale ha curato numerose pubblicazioni, fa parte del comitato scientifico dell'"Archiviocinema - Fondo D. Turconi".

MAURO MANCIOTTI (Pisa, 1928). Per oltre vent'anni critico cinematografico e teatrale del «Secolo XIX», ha diretto la scuola d'arte drammatica al Teatro Stabile di Genova. È professore a contratto di storia del teatro all'Università di Genova. Ha pubblicato *Il teatro di Gerolamo Gigli* e *Tralaleri e canto popolare*. È coautore della serie televisiva "TuttoGovi".

ANDREA MARFORI (Verona, 1958). Diplomato in regia al C.S.C., ha realizzato programmi video per la Rai e per produzioni indipendenti, fra cui *Wenders in video*, presentato a Venezia nel 1986. Ha diretto *Sabbia insanguinata*, presentato al Mystfest di Cattolica, e alla cui produzione ha partecipato il C.S.C. Esordisce nel lungometraggio con un film di mistero e magia (senza titolo al momento di andare in stampa).

GIORGIO MONTEFOSCHI (Roma, 1946). Scrittore. Ha pubblicato sei romanzi, fra cui *La terza donna, La felicità coniugale, Lo sguardo del cacciatore*. Collabora alla terza pagina del «Messaggero» e alla rubrica televisiva Mixer.

ROGER ODIN (Saint-Etienne, Francia, 1939). Ha insegnato linguistica e cinema all'Università di Saint-Etienne. È professore e direttore del Dipartimento studi e ricerche sul cinema e sull'audiovisivo (Dercav) dell'Université Paris 3. Ha pubblicato, fra l'altro *Jeanne D'Arc à l'école* e *Dix années d'analyse textuelle*.

ROBERTO PAZZI (Ameglia, SP, 1946). Poeta e narratore, ha pubblicato raccolte di versi, fra le quali, *Calma di vento* (premio Montale 1987) e i romanzi *Cercando l'imperatore, La principessa e il drago* e *La malattia del tempo*. Collabora al «Corriere della Sera» e all'«Europeo».

SANDRA PETRIGNANI (Piacenza, 1952). Scrittrice e giornalista, autrice di racconti, poesie e favole. Ha pubblicato le raccolte di interviste e dialoghi *Le signore della scrittura* e *Fantasia e fantastico*, e il romanzo *Navigazione di Circe*.

PIETRO PINTUS (Sassari, 1920). Ha diretto rubriche di attualità culturale in tv ed è stato responsabile della programmazione cinematografica della seconda rete Rai. Ha pubblicato *Storia e film*, un saggio su Zanussi (*Un rigorista nella fortezza assediata*) e *Commedia all'italiana - Parlano i protagonisti*. Docente di storia generale del cinema al Centro sperimentale di cinematografia, è vice presidente del Sindacato nazionale critici cinematografici italiani.

FRANCESCA PIRANI (Roma, 1957). Diplomata in recitazione all'Accademia di arte drammatica, e in regia al C.S.C., è stata cosceneggiatrice e aiuto regista nella *Visione del sabba* di M. Bellocchio.

CLAVER SALIZZATO (Borgoricco, PD, 1952). Collaboratore della Mostra internazionale del nuovo cinema, scrive su «Cinecritica» e «Cineforum». Ha pubblicato *Ballare il film, Robert Aldrich, John Schlesinger* e curato *La corona di ferro* e *Effetto commedia*.

ROBERTO SILVESTRI (Lecce, 1950). È stato fra i fondatori del Politecnico cinema ed è membro della cooperativa Massenzio. Da undici anni è critico cinematografico del «Manifesto».

LIETTA TORNABUONI (Pisa, 1931). Inviato speciale e articolista della «Stampa», specialmente attenta all'analisi critica del costume politico, sociale e culturale italiano. È coautore, con Oreste Del Buono, di *Era Cinecittà* e di *Album di Famiglia*.

BIANCO E NERO: GLI ARRETRATI

Fascicoli n. 1, 2, 3, 4/1983

Saggi e note, fra gli altri, sul muto italiano, Matuszewski e Marinescu, il cinema armeno, la Warner, Zavattini, Zurlini, Spielberg e Lucas, il cinema di Hong Kong, il cinema russo prerivoluzionario, Pasolini, Cecchi e la Cines, Grémillon, Petri, Mikio Naruse, *Christus* di G. Antamoro.

Fascicoli n. 1, 2, 3, 4/1984

Saggi e note, fra gli altri, su Mario Pannunzio, Peter Kubelka, il cinema e la tv, la pubblicità d'autore, Renato Castellani, Franco Solinas, la musica per film in Italia durante il fascismo, i 'nuovi' tedeschi, Kaljo Kiisk, *Porto* di Amleto Palermi, Luis Buñuel, Franco Rossi, il cinema estone, Suzuki e Kinoshita, il telefilm europeo, *Jocelyn* di Leon Poirier, Venezia '84, il cinema delle origini in Sicilia, vedere e ascoltare, la riscoperta del bianco e nero, l'incertezza del testo, *Terra di nessuno* di Mario Baffico.

Fascicoli n. 1, 2, 3, 4/1985

Saggi e note fra gli altri, su Edgar Reitz, François Truffaut, "La decisione di Isa" di Roberto Rossellini, Emilio Cecchi e il cinema, *San Francisco*, Ince a Pordenone, Dreyer a Verona, il cinema italiano e i giovani, *Giuliano l'Apostata* di Ugo Falena, Umberto Barbaro, la storiografia italiana, Francis Ford Coppola, i documentari di Zurlini, i programmi multimediali e educativi, *Inferno* della Milano-Films, Pasolini fra cinema e pittura, "Il chiodo" non visto in *Kaos* dei Taviani, Antonioni critico cinematografico, il fantastico, il cinema scientifico, la *Passione* Pathé (1907), Venezia '85, Peter Weir, il cinema italiano dopo la crisi, il cinema industriale.

Fascicolo n. 1/1986

SAGGI: *Rapporto confidenziale su Orson Welles e la critica italiana. - Il mercato audiovisivo internazionale fra economia e cultura,* — CORSIVI: *La luce aristocratica di una proletaria indomita. - Le fortune presunte del cinema italiano in Francia.* — NOTE: *Pordenone: quando si rideva in silenzio. - Il videodisco interattivo.* — MILLESCHERMI: *Cinema per ragazzi: un falso problema?* — FILM. — LIBRI.

Fascicolo n. 2/1986

SAGGI: *"Il regista cieco" di Kluge. - E l'attore diventò un divo.* — CORSIVI: *Renato Castellani viaggiatore instancabile.* — LE TEORICHE CINEMATOGRAFICHE: *La rivista «Screen» e lo scenario inglese.* — NOTE: *Dalla crisi dell'Europa all'Europa dei mass-media. - L'immagine elettronica fa spettacolo. - Noi, la "palma", Tarkovskij.* — LA STANZA DELLE POLEMICHE: *Multinazionale Spazzatura & Affini, divisione Italy.* — SALTAFRONTIERA: *Il cinema cecoslovacco degli anni '80 tra 'normalizzazione' e spettacolo.* — FILM. — LIBRI..

Fascicolo n. 3/1986

SAGGI: *Il pianeta Cinema e i suoi satelliti. - Con i fascisti alla guerra di Spagna.* — CORSIVI: *Bergman fra cinema, teatro e tv.* — NOTE: *Scola e Scarpelli dal disegno al film.* — LA STANZA DELLE POLEMICHE: *Spazzatura e orizzonti di gloria.* — SALTAFRONTIERA: *Nel Caucaso e dintorni.* — MILLESCHERMI: *Teoria e prassi del super8.* — FILM. — CINETECA: *"Suspense" (1913) di Phillips Smalley.* — LIBRI.

Fascicolo n. 4/1986

VENEZIA '86: *Cari amici di «Bianco e Nero». - "Il raggio verde". - "Il colombo selvatico". - "La pelicula del Rey". - "X". - Una "Settimana" avara di sorprese. - Italiani in Mostra. - Attori di ieri e di oggi: dai romantici ai nuovi volgari. - Rocha, il cineasta totale.* — SAGGI: *Tarkovskij, le cifre della poesia.* — CORSIVI: *Le due vie del colore.* — NOTE: *Urbino: il luogo dello spettacolo. II. - Lucca: animazione senza miracoli.* — LA STANZA DELLE POLEMICHE: *La 'nuova critica' stenta a crescere.* — MILLESCHERMI: *Il cinema etnografico. 1.* — CINETECA: *"Voglio tradire mio marito!" (1925) di Mario Camerini.* — LIBRI.

Fascicolo n. 1/1987

SAGGI: *Spagna: dieci anni senza censura. - I nuovi acuti della cinelirica.* — CORSIVI: *Cinecittà a Nizza (1940-43).* — NOTE: *"Per Andrej Tarkovskij" convegno al C.S.C.* — SALTAFRONTIERA: *Il cinema svizzero dalla metafora del limbo alla geometria dell'assurdo.* — MILLESCHERMI: *Il cinema etnografico. 2.* — FILM. — CINETECA: *"Judex" (1916) di Louis Feuillade.* — LIBRI. — INDICI 1983-1986.

Fascicolo n. 2/1987

SAGGI: RIPENSANDO BLASETTI: *Gli dobbiamo tutti qualcosa; Lui, lui, lui... e la tv; Dossier "I tre moschettieri". - Fabio Carpi, l'ospite del cinema italiano.* — CORSIVI: *Douglas Sirk, la ridondanza come stile.* — A TU PER TU CON LA TV: *Il grande film? Una minestrina in polvere.* — MILLESCHERMI: *Norman McLaren, l'animatore dell'impossibile.* — SALTAFRONTIERA: *Il cinema estone.* — FILM. — LIBRI. .

Fascicolo n. 3/1987

SAGGI: DOSSIER ROSSELLINI: *Quando la critica si divise; Come nacque "Germania anno zero". - Mascagni e il cinema: la musica per "Rapsodia satanica".* — CORSIVI: *Alta definizione: imperi in guerra per lo standard.* — NOTE: *L'uomo buio e i suoi misteri. - Movimenti oculari e percezione di sequenze filmiche, II.* — A TU PER TU CON LA TV: *Scrittori rifritti.* — SALTAFRONTIERA: *Le nuove scelte dei bulgari.* — FILM. — LIBRI.

Fascicolo n. 4/1987

VENEZIA '87: *Ritorno alle storie. - Una "Settimana" coi piedi per terra. - Le due anime di Comencini. - Tra attori finti divi e dilettanti.* — SAGGI: *Fred Astaire: oltre il mito, la tecnica. - L'antropologo cineasta.* — CORSIVI: *John Huston, vecchio amico di gioventù.* — NOTE: *Videomiraggio per gli indipendenti italiani.* — SALTAFRONTIERA: *Il cinema israeliano e la questione ebraica.* — A TU PER TU CON LA TV: *Marlene cinquant'anni dopo.* — FILM. — LIBRI.

Fascicolo n. 1/1988

SAGGI: *Il kolossal storico-romano nell'immaginario del primo Novecento.* — CORSIVI: *Aspetti psicologici della censura cinematografica.* — RIVISTE IN VETRINA: *«Cinéma» (1954-1987): una enciclopedia permanente.* — CINEMA E LETTERATURA: *Parlano i nuovi narratori italiani. 1.* — NOTE: *Le ombre di Mamoulian. - Videogenia di Peter Greenaway.* — LA STANZA DELLE POLEMICHE: *Viva gli spot!* — MILLESCHERMI: *In cammino col digitale.* — FILM: *Full Metal Jacket. - Il siciliano. - Come sono buoni i bianchi. - Il cielo sopra Berlino. - Noistottus.* — CINETECA: *Il caso di "Saffo e Priapo" (1921-22) e le origini del cinema porno.* — LIBRI.

BIANCO E NERO: DOVE TROVARLO

«Bianco e Nero» viene distribuito nelle seguenti librerie:

Val d'Aosta

AOSTA: Minerva

Piemonte

ALBA: Gutenberg, Marchisio
ASTI: Il Punto
BIELLA: Del Viale, Giovannacci
BRA: Crocicchio
MONCALIERI: Arco
OMEGNA: Il Punto
TORINO: Agorà, Artemide, Book Store, Campus, Celid, Claudiana, Comunardi, Coop. di cultura don Milani, Facoltà Umanistiche, Feltrinelli, Gulliver, Hobby Libri, Mondadori per voi, Noce.

Lombardia

BERGAMO: Bergamo Libri, Seghezzi
BRESCIA: Raccagni
BRUNELLO: Veroni
CAPRIOLO: Muratori
CASALMAGGIORE: Boni
COMO: Mondadori per voi
CREMA: Dornetti
CREMONA: La Rateale
FIORENZUOLA D'ARDA: La Libreria
INTRA-VERBANIA: Alberti
LEGNANO: Coop. Libraria Popolare
MANTOVA: Luxembourg, Nicolini
MILANO: Clued, Corsia San Carlo, Del Corso, Dello Spettacolo, Mondadori per voi, Nuove didattiche, Perego, Pop, Sapere
MORTARA: Mirella
PAVIA: L'Incontro, Ticinum

Trentino-Alto Adige

BOLZANO: Europa, Firenze
PERGINE VALSUGANA: Athena
RIVA DEL GARDA: Tomasoni
S. MARTINO DI CASTROZZA: Fincato

Veneto

BASSANO DEL GRAPPA: La Bassanese
CITTADELLA: Bottega del Libro
CORTINA D'AMPEZZO: Lutteri
CONEGLIANO: Canova
MESTRE-VENEZIA: Don Chisciotte
ODERZO: Becco Giallo
PADOVA: Coop. Libreria Calusca.3, Feltrinelli, Mondadori per voi
SAN BONIFACIO: La Piramide
THIENE: Leoni
VENEZIA: Il Fontego, SS. Giovanni e Paolo
VERONA: Comboniana, Mondadori per voi
VICENZA: Traverso

Friuli-Venezia Giulia

GRADO: Pitacco
MONFALCONE: Rinascita
PORDENONE: Al Segno, Cinzia
SACILE: Bonas
S. VITO AL TAGLIAMENTO: Regondi
TRIESTE: Tergeste, Mondadori per voi, Morgana
UDINE: Coop. Libr. Borgo Aquileia, Tarantola

Liguria

ALASSIO: Pozzi
ALBENGA: Atena, S. Michele
CHIAVARI: Fenice
GENOVA: Athena-Feltrinelli, Degli Studi, Di Stefano (p.za Fontana Marose), Di Stefano (via Roccatagliata Ceccardi), Fiera del Libro, Sileno, Vallardi
NOVI LIGURE: Aldus
RAPALLO: Fiera del Libro
RECCO: Esplorazione
SAMPIERDARENA-GENOVA: Roncallo
SANREMO: Piccola Libreria, Sanremo Libri
SAVONA: Moneta

Emilia-Romagna

ARGENTA: Cavalieri
BOLOGNA: Bolognina, Emmequattro, Feltrinelli, Minerva, Mondadori per voi, Novissima, Parolini
CARPI: Rinascita
CESENA: Bettini (via B. Croce), Bettini (via Vescovado)
FAENZA: Incontro
FERRARA: Spazio Libri
FORLÌ: Cappelli, Edimax
IMOLA: La Fenice, Tabanelli
LUGO: Alfabeta
MODENA: Zanfi
PARMA: Bottega del Libro, Feltrinelli, La Bancarella, Pellacini
RAVENNA: Rinascita, Stelle e Strisce
REGGIO EMILIA: Libreria del Teatro, Marcel Proust, Nuova Libreria Rinascita, Vecchia Reggio
RIMINI: Jaca Book, La Moderna
S. POLO D'ENZA: 2000

Toscana

AREZZO: Pellegrini
EMPOLI: Rinascita
FIRENZE: Alfani, Editrice Fiorentina, Le Monnier, Rinascita, Salimbeni, Seeber
LIVORNO: Belforte, Fiorenza
LUCCA: Baroni, Massoni, Mondadori per voi, Nuova Libreria, S. Giusto
MASSA: Mondoperaio
PISA: Feltrinelli, Goliardica, Internazionale Vallerini, Mondadori per voi
PISTOIA: Libreria dello Studente, S. Biagio
PONTEDERA: Carrara
SESTO FIORENTINO: Rinascita
SIENA: Feltrinelli
VIAREGGIO: Galleria del Libro, Lungomare, Nuova Vela

Marche

ANCONA: Fagnani
ASCOLI PICENO: Rinascita
CANDIA-ANCONA: Fornasiero
CIVITANOVA MARCHE: Rinascita
FABRIANO: Babele
MACERATA: Piaggia
OSIMO: Colonnelli
PESARO: Campus
RECANATI: Dell'Incontro
S. BENEDETTO DEL TRONTO: La Bibliofila
SENIGALLIA: Sapere Nuovo
URBINO: Goliardica

Umbria

PERUGIA: L'Altra, Simonelli

Lazio

ROMA: Adria, Arde, Comed, Diffus. Edit. Romana, E.L., Eritrea, Europa, Feltrinelli, Gremese, Hollywood, Il Leuto, Librars et Antiquaria, Lungaretta, Messaggerie Libri, Micheletti, Mondadori per voi, Paesi Nuovi, Renzi, Rinascita, Spazio Comune, Tombolini, Uscita

Molise

ISERNIA: Patriarca

Campania

AMALFI: Savo
AVELLINO: Book Show, Petrozziello
CASERTA: Cenacolo, Croce
CASORIA: Nuova Edigross
CAVA DEI TIRRENI: Rondinella
NAPOLI: Dante e Descartes, Deperro, Guida, Il Punto, Il Segnalibro, Internazionale Guida, L'Internazionale, Loffredo Luigi, Marotta, Minerva
SALERNO: Internazionale

Puglia

BARI: Cide

Calabria

LAMEZIA TERME: Sagio Libri, Tavalla

Sicilia

CALTANISSETTA: Paolo Sciascia
CATANIA: Bonaccorso, Centro culturale Cavallotti, Culc, Dal Libraio, Giannotto, La Cultura, Lapaglia, Tuttolibri
GIARRE: La Senorita
MESSINA: Hobelix, Ospe
PALERMO: Dante, Feltrinelli, Flaccovio, Il Libraio, La Nuova Presenza, Libreria dell'Universitario, Mercurio
SIRACUSA: Il Libraio

Sardegna

CAGLIARI: Didattica Libri

LE PUBBLICAZIONI DEL C.S.C.

Sono disponibili presso la Biblioteca del Centro sperimentale di cinematografia le seguenti pubblicazioni, al prezzo (Iva inclusa) indicato:

FILMLEXICON DEGLI AUTORI E DELLE OPERE, 9 voll., L. 321.000

ANTOLOGIA DI «BIANCO E NERO» 1937-1943, 5 voll. (in 6 tomi), L. 100.000

STUDI MONOGRAFICI DI «BIANCO E NERO»:

1) Piero Montani: *I formalisti, Ejzenštejn inedito*, L. 10.000
2) Franco Ferrini: *L'antiwestern e il caso Leone*, L. 10.000
3) Aldo Grasso: *L'irrealismo socialista*, L. 12.000
4) Furio Colombo: *Cinema e televisione dell'ultima America*, L. 10.000
5) Giorgio Braga: *Cinema e scienze dell'uomo*, L. 12.000
6) Bianca Pividori: *Critica italiana - Primo tempo, 1926-1934*, L. 15.000
7) Mario Bernardo: *Tecnica moribonda, costi, idee, polemiche*, L. 10.000
8) Giovanni Bechelloni, Franco Rositi: *Intellettuali e industria culturale*, L. 12.000
9) Tito Berlini: *Scuola di Francoforte, industria cultura e spettacolo*, L. 15.000
10) Franco Ferrini: *I generi classici del cinema americano*, L. 10.000
11) Cinzia Bellumori: *Le donne del cinema contro questo cinema*, L. 12.000
12) Giorgio Tinazzi: *Strutturalismo e critica del film*, L. 15.000
13) Gian Carlo Ferretti: *Per chi si scrive, per chi si gira*, L. 10.000
14) Alberto Farassino: *Il cinema francese dopo il maggio '68*, L. 15.000
15) Faliero Rosati: *1968-1972 Esperienze di cinema militante*, L. 12.000
16) Maurizio Grande: *Carmelo Bene, il circuito barocco*, L. 12.000
17) Massimo Bacigalupo: *Il film sperimentale*, L. 12.000
18) Franco Mariotti: *La nuova biennale, manifestazioni '74*, L. 12.000
19) Dante Cappelletti: *Canzonissima '71*, L. 10.000
20) Francesco Bolzoni: *Il laboratorio ungherese*, L. 12.000
21) Guido Cincotti: *Pastrone e Griffith, l'ipotesi e la storia*, L. 15.000
22) Orio Caldiron: *Vittorio De Sica*, L. 15.000
23) Fernaldo Di Giammatteo: *Lo scandalo Pasolini*, L. 15.000
24) Ernesto G. Laura: *Il C.S.C. tra tradizione e riforma*, L. 10.000
25) Guido Cincotti: *Venezia, Cinema '76*, L. 10.000
26) Fernaldo Di Giammatteo: *La controversia Visconti*, L. 12.000

Valentino Brosio: *Manuale del produttore del film*, L. 20.000
Jean Viviè: *Cinema e televisione a colori*, L. 15.000
Luca Pinna, M. Maclean, Margherita Guidacci: *Due anni col pubblico cinematografico*, L. 5.000
Nicolaj Abramov: *Dziga Vertov*, L. 12.000
Federico Doglio: *Il teledramma*, L. 15.000
Roger Manvell-John Huntley: *Tecnica della musica nel film* L. 20.000
Jean Benoit-Levy: *L'arte e la missione del film*, L. 15.000
Ricciotto Canudo: *L'officina delle immagini*, (bross) L. 15.000; (rileg.) L. 18.000
Brunello Rondi: *Il cinema di Fellini*, (bross) L. L. 15.000; (rileg.) L. 18.000
Mario Verdone: *Anton Giulio Bragaglia*, L. 15.000
Leonardo Fioravanti: *La nuova legge sul cinema*, L. 5.000
Mario Verdone: *Carl Mayer e l'espressionismo*, L. 15.000
Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli: *Francesca Bertini (1892-1985)*, L. 5.000
per Andrej Tarkovskij, atti del convegno del 19 gennaio 1987, L. 10.000
per Alessandro Blasetti, atti della tavola rotonda dell'11 marzo 1987, L. 10.000

SEZIONE
AUTONOMA
PER IL CREDITO
CINEMA-
TOGRAFICO
ARMANDO TESTA SPA